

TRAUMARBEIT ALS WIRKLICHKEITSDIAGNOSTIK
IN LITERARISCHEN KÜNSTLERKRANKENGESCHICHTEN

Eine komparatistische Fallstudie zu
Heinar Kipphardts „März“ und
W. G. Sebalds „Schwindel. Gefühle.“

Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades eines
Doktors der Philosophie
der Philosophischen Fakultät
der Universität des Saarlandes

vorgelegt von

Moritz Alexander Klein

aus St. Ingbert

Saarbrücken, 2019

Dekan: Prof. Dr. Heinrich Schlange-Schöningen

Berichterstatter/innen:

Erstgutachterin: Prof. Dr. Christiane Solte-Gresser

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Dr. Yvonne Wübben

Drittgutachter: Prof. Dr. Manfred Engel

Tag der letzten Prüfungsleistung: 13.06.2019

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – 235837858/GRK 2021



UNIVERSITÄT
DES
SAARLANDES

Aufbau der Studie (Übersicht)

EINLEITUNG & THEORETISCHES

I SYMPTOMATIK – ZUR DARSTELLUNG PSYCHISCHER KRISEN- ZUSTÄNDE & LOKALISIERUNG THEMATISCHER BEZUGSFELDER

1. Äußerungsformen und Wahninhalte der Psychose in *März*
2. Leiden, Kritik *woran?* – Versuche der Lokalisierung eines diffusen Schmerzes in *Schwindel. Gefühle*.

II DIAGNOSTIK – TRAUMARBEIT ALS KRITISCHE REFLEXIONSMETHODE

3. Religiöse und mythische Reflexionsfiguren in *März*
4. Religiöse und mythische Reflexionsfiguren in *Schwindel. Gefühle*.

III ÄTIOLOGIE – KINDHEITSREKONSTRUKTION ALS MODELL & MYTHOS

5. *März*, „Rekonstruktion einer vorklinischen Karriere“: Die narrative Fleischwerdung des theoretischen Wortes
6. Sebald, *Il ritorno in patria*: Schriftstellerlegende und kollektiver Mythos

IV THERAPIE & PROGNOSE – UTOPISCHE & FUTUROLOGISCHE AUSBLICKE

7. Der Mythos der Verdauung (Zum Motivkomplex des Essens)
8. Futurologie: Utopische und dystopische Ausblicke bei Sebald und Kipphardt

EPIKRISE (Schlussbetrachtungen)

LITERATURVERZEICHNIS

Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG & THEORETISCHES.....	1
---------------------------------	---

1. Krankheit & Erkenntnis. – 2. Erzählen & Begreifen. – 3. „Künstlerkrankengeschichten“. – 4. „Traumarbeit als Wirklichkeitsdiagnostik“; Arbeitsthese. – 5. Zur Untersuchungsform; Vorstellung des Primärtexte-Korpus. – 6. Zum Konzept „Traumarbeit“; Fragestellung. – 7. Zur Vorgehensweise. – 8. Fragen, Aspekte. – 9. Zum Aufbau der Studie.

I. TEIL: SYMPTOMATIK – ZUR DARSTELLUNG PSYCHISCHER KRISEN-ZUSTÄNDE & ZUR LOKALISIERUNG THEMATISCHER BEZUGSFELDER	87
--	----

1. Äußerungsformen und Wahnhalte der Psychose in <i>März</i>	89
--	----

Personaltopik: Die Vorstellung des Protagonisten im Expositions-kapitel	93
[i] Synopsis: Romanhandlung & Kapitelstruktur	93
[ii] Charakterisierung der Figur durch eigene sprachliche Zeugnisse.....	95
[iii] Schauspielerlei	98
[iv] Personaltopik von ärztlicher Seite & anhand der Krankenakten.....	102
[v] ‚Verrücktes‘ Agieren	105
Psychose als Zusammenbruch des (falschen) Weltbilds.....	107
[i] Themenfelder.....	107
[ii] Subjektive Symptomatik als Auflösungs-Metaphorik	108
Der Ausbruch der Psychose als Adoleszenzkrise	112
[i] Sexualentwicklung.....	113
[ii] Verfehlte Integration ins Produktionssystem.....	116
[iii] Paranoia als Medien- & Systemkritik	118
[iv] Wahnbildung	120
Von der Wendung zum Aktionismus zur Dauerhospitalisierung.....	122

2. Leiden, Kritik <i>woran?</i> – Versuche der Lokalisierung eines diffusen Schmerzes in <i>Schwindel. Gefühle</i>	127
--	-----

Zur Exposition: <i>Beyle oder Das merckwürdige Faktum der Liebe</i> als pathographische Fallskizze	130
[i] Close-Reading.....	130
[ii] Fieberkurve: Zur Erzählstruktur	139
[iii] Schmerzende Felder.....	140
Atopische Krisensymptomatik: <i>All'estero</i>	146
[i] Inhaltssynopsis.....	147
[ii] Personaltopik & erste Krise (Zum ‚Wiener Prolog‘ der Italienreise)	150
[iii] ‚Wilde‘ Selbsttherapie als Plot-Muster (Zum Bewegungsmuster des Ich-Erzählers).....	155
[iv] Ernst Herbecks Krankengeschichte	158
[v] Venedig, 1./2. Nov. 1980: Stupor	164
[vi] Blackout in Mailand: Vertigo	173
[vii] Zusammenfassung: Thematische Bezugsfelder der Krisensymptomatik.....	178
Krank in alle Himmelsrichtungen: <i>Dr. K.s Badereise nach Riva</i>	180

II. TEIL: DIAGNOSTIK – TRAUMARBEIT ALS KRITISCHE REFLEXIONS-METHODE	189
3. Religiöse und mythische Reflexionsfiguren in <i>März</i>	191
Christus.....	193
[i] Theoretisches & Verfahrensästhetisches zur „Verdichtung“	193
[ii] Menschenopfer/Sündenbock: Zur theoretischen Konzeption hinter dem Christus-Motiv	197
[iii] Ecce homo: Zur Rahmenkomposition	199
[iv] Christus als Aktionskünstler: Aus der Vorgeschichte des Patienten A. M.	201
[v] Sexualität & Geschlecht.....	208
[vi] Der Traum von der Schwester	212
[vii] Variationen christlicher Bildmotive in Zeichnungen des Patienten A. M.	226
[viii] Jesus & Maria/Priscilla Presley	237
[ix] Eskalation im pyromanischen Finale	238
Abraham und Isaak	242
[i] „Abrahamismus“: März als Gesellschaftstheoretiker	244
[ii] Kipphardt als Alles-Erklärer	255
4. Religiöse und mythische Reflexionsfiguren in <i>Schwindel. Gefühle</i>.....	273
„Allerheiligen“	276
[i] Hl. Thekla (Ekphrasis Tiepolo)	278
[ii] Venezianische Träume	282
Der Heilige Georg	290
[i] Der jugendliche Held & die Bürde Männlichkeit (Ekphrasis Pisanello 1)	291
[ii] Giorgio Santini.....	296
[iii] Drachentöter	299
[iv] Ritter mit Strohhut (Ekphrasis Pisanello 2)	304
[v] St. Georg synoptisch	308
Engel	313
[i] Klageengel (Ekphrasis Giotto).....	314
[ii] Apokalyptisches Finale: Der Engel des Todes	324
[iii] Hypnagogische Engelsvision.....	334
[iv] Schwester Mauritia: Sublimierung?.....	344
Der Jäger Gracchus	347
[i] Überblick	350
[ii] Zur Gracchus-Exegese am Ende von <i>Dr. K.s Badereise</i>	355
[iii] Gracchus als Künstler-Mythos?	377
[iv] Ubiquitäres Nirgendwo: Gracchus kulturkritisch	397
III. TEIL: ÄTIOLOGIE – KINDHEITSREKONSTRUKTION ALS MODELL & MYTHOS	417
5. <i>März</i>, „Rekonstruktion einer vorklinischen Karriere“ 1 – 3: Die narrative Fleischwerdung des theoretischen Wortes.....	419
Urszenen	423

Zum objektiven Hintergrund der Fallerzählung: Erziehungsmethoden, historischer Kontext & die Frage nach der Aktualität des Gestrigen	427
[i] Schwimmen lernen	430
[ii] Ausflug ins Grüne (oder: das KZ als Projektionsfolie pathetischer Identifikation)	433
Die Kindheitserzählung als Modell der Subjektgenese	435
[i] Positive Erfahrungen als empirische Grundlage einer Gegen-Moral?	438
[ii] Kurzer Katalog der schönen Erlebnisse	445
Nicht Anti-, sondern politisch berichtigter Ödipus: Zum Denkmodell	451
Sexualität	458
„Sinnlichkeit“	465
Zur Gesamt-Konzeption des <i>März</i> -Projekts	468
[i] Exzentrische Perspektive als Vermeidungsstrategie	468
[ii] Exkurs: <i>Die Nacht in der der Chef geschlachtet wurde</i> – Kipphardts (einmaliger) Versuch, das ‚Normale‘ darzustellen	476
[iii] Die Identifikation mit dem Außenseiter: Romanfiktion als biografische Traumarbeit	480
[iv] Ästhetische Fehlleistungen als Symptome	492
6. Sebald, <i>Il ritorno in patria</i>: Schriftstellerlegende und kollektiver Mythos	497
Katabasis: Zum Ursprung der Gespenster	502
[i] Wanderung auf dem Sebalweg	503
[ii] Narratologische Analyse zum Überblick	508
Bildungserlebnisse	509
[i] Wohnzimmereinrichtung: soziologisches Stillleben	509
[ii] Ur-Szenen: <i>Die Räuber</i>	511
[iii] Welt im Film: Bildungs- & Mediengeschichte	515
[iv] Anfangsmythen/Infektionsgeschichten: Leser-Laufbahn & „Erdkundemanie“	516
Sebalds Rekonstruktionen & Freuds „Kleiner Hans“	522
Bilder	525
[i] Frühe Bilder: Religiöse Malerei als Resonanzraum biografischer Epiphanien	526
[ii] Dunkelbraune Heimat: Die Bildwelt des Kunstmalers Hengge	530
[iii] <i>Im Ardennenwald</i>	533
[iv] Onto-Genesis	535
Heredität des Übels	544
Metamorphose	552
[i] Urszene 1: Wolf im Dackelpelz	555
[ii] Passionsweg	560
[iii] Urszene 2: <i>my grandfather's coffin</i>	567
[iv] Initiationskrankheit & Wiedergeburt	577
IV. Teil: THERAPIE & PROGNOSE – UTOPISCHE & FUTUROLOGISCHE AUSBLICKE	589
7. Der Mythos der Verdauung	591
Die Bildlichkeit des Essens & der nichtmenschliche Andere als Projektionsfigur in <i>März</i>	591
[i] Sprechübung	591
[ii] Weihnachtsgans & Hasenbraten	595

[iii]	Empathie & konkrete Praxis	609
[iv]	Zum Bildkomplex des Kannibalismus	610
	Essen in <i>Schwindel. Gefühle.</i> & im weiteren Werkkontext	616
[i]	Weltgericht: Stehbüffet Ferrovia Santa Lucia, Venedig, 3.11.1980	619
[ii]	Essen & der deutsche Geschichtskomplex	623
[iii]	Zur Naturphilosophie des Trophischen in Sebalds Essays	625
	Zur Pathologie des Essens (mit utopischem Gegenvorschlag)	633
[i]	Materialismus & Allegorik	633
[ii]	Konkrete Utopie	640
[iii]	Ästhetik & Ethik des Deftigen (Nochmals zum biografischen Komplex der „Inneren Emigration“)	650
[iv]	Reflexionen im Bild der Fische	655
	8. Futurologie: Utopische und dystopische Ausblicke bei Sebald und Kipphardt	663
	Kulturkritik & dystopische Spekulation	663
[i]	Die Gegenwart im Blick des Erzählers in <i>Schwindel. Gefühle.</i>	665
[ii]	<i>Tiere, Menschen, Maschinen</i> – Sebalds universalhistorisches Narrativ	667
[iii]	„Die Zukunft gehört dem Holunder“	679
[iv]	Kollektivsymbolik & kulturkritische Topoi in <i>März</i>	686
	Schon Utopie oder bloß Nostalgie? – An- & Augenblicke, Zufluchtsorte	696
[i]	Paradiesgärten	698
[ii]	Ordnung	702
[iii]	Die Verlockung des Absturzes	707
	Ausflug mit Ernst Herbeck	708
[i]	Zur Verdichtung: Sammel- & Mischpersonen	711
[ii]	„Urlaub“	721
[iii]	Die Kunst des Fliegens / Briefmarkensammeln	723
[iv]	Einkehr: Rauchen & Gespräche	727
[v]	Schauspielerei & Zirkus	731
	Sensibilität (<i>März</i>)	732
[i]	Wassermusik	733
[ii]	Abfall sammeln	735
	„Konkrete“ vs. „ästhetische“ Utopie	742
[i]	Bukolik 1: Die ‚Graubündener Gegenwelt‘ in <i>März</i>	742
[ii]	Alteritäre Ordnung (Herbeck/Sebald)	750
[iii]	Bukolik 2: „Argentinien“	753
[iv]	Tlön: Die Auslöschung der Differenz als Dystopie	760
[v]	Die Winterkönigin / Böhmen am Meer	766
	Finale Traum-Vision	772
[i]	Traum-Finale 1: Postapokalyptische Landschaft	773
[ii]	Traum-Finale 2: Feuer	779
	EPIKRISE (Schlussbetrachtungen)	785
I.	Traumarbeit als literarisch-diagnostische Methode	785
II.	Zum Problem der „Veränderung“	793
	LITERATURVERZEICHNIS	809

Traumarbeit als Wirklichkeitsdiagnostik in literarischen Künstlerkrankengeschichten: Einleitung und Theoretisches

1. Krankheit & Erkenntnis

Desenzano, am Gardasee, Sonntag, im Gras, vor mir die Wellen im Schilf, der Ausblick ist für mich umgrenzt von der Landzunge von Sirmione rechts, links vom Seeufer bis Manerbo, sonnig, jetzt haben sich 2 Arbeiter in der Nähe ins Gras gelegt: / Mein einziges Glücksgefühl besteht darin, daß niemand weiß wo ich bin. Wüßte ich eine Möglichkeit, das für immer fortzusetzen! Es wäre noch viel gerechter, als Sterben. Ich bin in allen Winkeln meines Wesens leer und sinnlos, selbst im Gefühl meines Unglücks. Gienge es doch jetzt statt ins Sanatorium auf eine Insel, wo niemand ist. / Dieses Klagen erleichtert mich aber nicht, ich bleibe gänzlich unbewegt, bin wie ein großer Stein, in dessen Allerinnerstem das Lichtchen einer kleinen Seele flackert. *Heute träumte ich von Dir und Deinem Vater, ich könnte mich an die Einzelheiten erinnern, aber ich will nicht daran denken. Nur das weiß ich, daß ich ihm schon in der Türe noch antwortete: „Aber vielleicht bin ich nur krank.“ [...]*

Franz Kafka an Felice Bauer, 21. Sept. 1913 (KB 295)¹

Der Diskurs, der ein Leiden als *Krankheit* modelliert, enthält ein Versprechen: Was als Krankheit *beschrieben* und *erkannt* werden kann, müsste (gemäß einer rationalistischen Annahme, die dem Diskurs eingeschrieben ist) auch *erklärt* werden können, und aus solcher richtiger Einsicht eröffnete sich schließlich die Möglichkeit des *therapeutischen* Gegen-Handelns: die Behandelbarkeit, Therapierbarkeit des Leidens, die Aussicht auf Linderung, Besserung und endlich die Hoffnung auf Genesung, *Heilung*. Ein mächtiges Narrativ ist das, und der im Traum gesprochene Satz im Einstiegszitat ließe sich in dieser Perspektive als die Äußerung einer *Hoffnung* verstehen: ‚Vielleicht bin ich ja nur krank‘ – der *Traum vom Kranksein* als ein etwas verschobener Ausdruck für den Wunsch nach Genesung.

Der Zusammenhang von genauer Beobachtung, richtiger *Beschreibung* und Erklärung und der Möglichkeit eines auf *Veränderung* (zum Besseren) gerichteten Handelns wird in medizinischen oder psychologischen Krankheitsdiskursen besonders deutlich postuliert. Von der Konstatierung eines Leidens, eines Mangels, eines negativen Ist-Zustands, die den *frame* des Krankheitsnarrativs eröffnet, führt ein idealtypischer Weg über die *Beschreibung* der

¹ Es handelt sich hierbei um den zunächst nicht abgeschickten „Zettel aus Desenzano“ vom 21. Sept. 1913, den Kafka seinem Brief an Felice Bauer vom 6.11.1913 (Nr. 625 der kritischen Ausgabe der Briefe) beilegte. Die Hervorhebung im Zitat stammt von mir.

Symptome und des Krankheitsverlaufs (der temporalen Entwicklung), die *Benennung* (Identifizierung) des Übels (Diagnose), die *Rekonstruktion* der Vorgeschichte einschließlich aller relevanten Informationen (Anamnese) und der Umstände der Pathogenese, die *Erklärung* sodann der Ursachen (Ätiologie) zu der Formulierung eines konkreten Programms zur *Behandlung* des solchermaßen dingfest gemachten Übels (Therapie). Der weitere Verlauf (Prognose) führt schlussendlich zur Genesung oder zumindest dauerhaften Besserung (Remission), idealtypisch zur Beseitigung oder ‚Deaktivierung‘ des Übels (der Krankheitsursache), oder aber, im Falle dies misslingt, zur Chronifizierung oder letztendlich zum Tod des Patienten. Wiederum idealtypisch (unter Ausklammerung von Komplexitäten und Komplikationen vielfältiger Art) wäre das erstere Szenario mit der *richtigen* Beschreibung in Zusammenhang zu bringen, das letztere mit (‚höhere Gewalt‘ ausgeklammert) einer falschen, unzulänglichen Darstellung des Übels.²

2. Erzählen & Begreifen

Diese spezifische Modellierung einer *Darstellungsproblematik* weist einige Analogien auf zu einer Poetologie, die das Grundproblem des Wirklichkeitsbezugs literarischen Erzählens in besonderem Maße mit Erkenntnisinteressen und aufklärerischen Wirkungsabsichten verbindet. Konstitutiv für eine solche Literaturauffassung ist zunächst ein emphatischer Bezug auf ‚Wahrheit‘, nicht in einem bloß konventionellen Sinne von Realistik, sondern im spezifischen Sinne einer Erhellung, ja Aufdeckung von objektiven Zusammenhängen in der außerliterarischen Wirklichkeit. Da ich in der vorliegenden Untersuchung kasuistisch vorgehe, werden diese Kategorien an dieser Stelle bewusst abstrakt und ohne konkrete Referenz formuliert; sie werden weiter unten an poetologischen Programmen bestimmter Autoren exemplifiziert und konkretisiert. Doch man kann charakteristische (meist alltagssprachlich gefasste) Formulierungen schriftstellerischer Zweckbestimmungen aufzählen, die im poetologischen Diskurs von Autoren und Kritikern gebraucht und, mehr oder weniger reflektiert, als (mitunter normative) Prämissen bei der Beurteilung literarischer Kunstwerke zugrunde gelegt werden. Das Erzählen wird in diesem Sprachgebrauch verbunden mit wirkungsästhetischen Bestimmungen wie ‚etwas verstehen, durchschauen, begreifen‘, mit sprachlichen Operationen des Beschreibens, Erklärens, im semantischen Feld

² Dass ein solches Schema im medizinischen Sinne gewiss als arg simplifiziert erscheint, muss freilich eingestanden werden, braucht uns aber hier insofern nicht zu bekümmern, als es mir durchaus um ein modellhaft-abstraktes Narrativ geht, das – darauf verweist die aus dem Eingangszitat abgeleitete Formel des ‚Traums vom Kranksein‘ – mehr unter dem Aspekt der ‚Verheißung‘ in Betracht kommt als in irgendeinem empirisch-medizinischen Sinne.

der ‚Untersuchung‘: ‚etwas zutage fördern‘, ‚hinter etwas kommen‘, ‚Licht ins Dunkel bestimmter Verhältnisse bringen‘ etc. Bisweilen ist diese Art forschender Schreibtätigkeit als Desillusionierungsprozess oder nachgerade als ein Akt der *Entmystifizierung* gedacht, mit der detektivisch-aufklärerischen, ‚investigativen‘ Konnotation des ‚Aufdeckens‘, Ent-deckens verschleierter Verhältnisse, auch als ideologiekritische *Berichtigung* (Korrektur) ‚falscher‘, irreführender Darstellung im außerliterarischen Diskurs (etwa im öffentlichen Interdiskurs der Informations- und Unterhaltungsmedien oder in Politik, Wissenschaft usw.). Der derart modellierte Wahrheitsanspruch wird in der Regel mit ‚*Kritik*‘ verbunden. – Ein solches Literaturkonzept ist, heutzutage wie historisch, durchaus ein *bestimmtes* (keineswegs allgemeingültiges): Es ist nicht schlechterdings tautologisch, zu sagen, dass das Herstellen motivationaler Zusammenhänge (im Sinne der Narratologie) Wirkungsgefüge in der außerliterarischen Wirklichkeit durchschaubar machen solle. Es existieren ja unzählige andere Ansätze für ‚Zweckbestimmungen‘ literarisch-fiktionalen Schreibens, das ebensowohl als subjektiv-expressiv, kompensatorisch, eskapistisch, sinn- oder identitätsstiftend, ästhetizistisch-spielerisch, didaktisch, moralisch usw. usw. bestimmt werden kann oder dem psychologisch-kulturelle Funktionen beigemessen werden können, die nicht primär in der Beförderung kritischer Erkenntnis, in Kategorien des Verstehens, Begreifens, Erklärens bestehen (z. B. Bewahrung des kulturellen Gedächtnisses, ‚Trauerarbeit‘ u. dgl.). Man hat es hier mit einem besonders aufklärerisch-‚engagierten‘ Literaturverständnis zu tun, und möglicherweise auch mit einer – nach der literatursoziologisch-historischen These, die Peter Zima in seinem Buch *Der europäische Künstlerroman* (2008) aufstellt – etwas antiquierten, sozusagen nostalgischen Auffassung vom ‚Amt‘ des Künstlers als kritische Instanz und der „Kunst als Statthalterin sozialer Utopien“ (Zima, Klappentext). Allerdings kann kaum die Rede davon sein, dass im poetologischen Diskurs derartige Auffassungen über das Verhältnis zwischen Literatur und (gesellschaftlicher) Realität verschwunden wären. Auch erhebt eine auf (kritische) Erkenntnis ausgerichtete Poetik ja nicht schon dadurch allein den Anspruch auf eine dem Selbstverständnis (nach Zima) romantisch-spätmoderner Künstler-Propheten entsprechende Autorität. Das Ziel, durch Schreiben ‚etwas herauszufinden‘, kann ja auf unterschiedliche Wirklichkeitsbereiche und Maßstäbe bezogen werden: als autobiografische Selbsterforschung, Exploration bestimmter Bereiche der Wirklichkeit etc. (es muss nicht notwendig immer gleich ‚ums Ganze‘ gehen). – Konstitutiv ist also, unter einem weniger literatursoziologischen, sondern mehr narratologisch-textzentrierten Aspekt, zunächst einfach der *explorative* Charakter, der dem Schreiben und Erzählen zugeschrieben wird. Dieser Gedanke ist für die Problemstellung der vorliegenden Studie entscheidend: dass literarisches

Erzählen (produktions- sowohl als text- und rezeptionsästhetisch) als ‚*Untersuchung*‘ verstanden werden könne. Angenommen wird damit nicht zuletzt ein *offener Charakter* des Schreibprozesses und Erzählvorgangs, bei dem nicht von vornherein das Ergebnis feststeht. (Auch das ist ja keine notwendige Prämisse für ‚Literatur‘ oder Erzählen: Letzteres kann ebenso gut nach einem fixen Schema im Hinblick auf ein feststehendes Ziel ablaufen.)

In der hier anvisierten Analogie zwischen einer derartigen poetologischen Programmatik und der ‚Wirkungsästhetik‘ des Krankheitsdiskurses spielt über die – oft als dezidiert ‚*kritisch*‘ modellierte – ‚Wahrheitsfindung‘ hinaus die Kategorie der *Veränderung* eine zentrale Rolle. Aus dem Verstehen und Durchschaubar-Machen folgt gemäß der poetologischen Programmatik die Einsicht in die *Veränderbarkeit* der beschriebenen Verhältnisse – die kritische Literatur hat die Forderung nach *Veränderung* sowohl zu formulieren als auf Ebene des Wissens und Bewusstseins (vorbereitend) zu ermöglichen. Etwas bescheidener reformuliert, etwa im Sinne eines ‚Beitrags‘ der Literatur zum allgemeinen gesellschaftlichen Diskurs (ohne Anspruch auf eine privilegierte Stimme im Konzert der öffentlichen Reflexion), handelt es sich mithin doch um eine Vorstellung von Literatur, die an dem kritisch-utopischen Wirkungsanspruch festhält, den Zima literarhistorisch der Romantik und Spätmoderne zuordnet. Die in der vorliegenden Arbeit unter den Aspekten solcher poetologischer Prämissen untersuchten Primärtexte entstammen der neueren und zeitgenössischen Literatur (1970er – 90er Jahre), aber dazu Genaueres weiter unten.

Die Betonung solcher Zweckbestimmungen literarischen Erzählens in Bezug auf die Veränderbarkeit des Dargestellten beruht letztlich auf einer Prämisse, die für die Analogie zum Krankheitsnarrativ ausschlaggebend ist: Der Anstoß zur ‚*Untersuchung*‘, zur ‚Wahrheitssuche‘ kommt in der poetologischen Modellierung dieses Typs ja nicht sowohl aus einem selbstgenügsamen ‚Forscherdrang‘, aus reiner Neugier und einem prinzipiellen positiven Interesse an Wissensvermehrung, als vielmehr aus der negativen Bewertung eines Ist-Zustands, einer (oder *der*) bestehenden Wirklichkeit, der Konstatierung eines Mangels oder Missstands: Als Basis künstlerischer Motivation wird ein *Leiden* postuliert, ein negativer Bezug auf die Wirklichkeit (wie ihn schon Friedrich Schiller seinem Konzept der sentimentalisch-satirischen Dichtung zugrunde legte). Daraus ergibt sich ein Schema, das dem eingangs skizzierten idealtypischen Krankheitsnarrativs entspricht: Der Feststellung eines Leidens (im allgemeinsten Sinne eines *Problems*, einer Diskrepanz zwischen ‚Soll‘ und ‚Ist‘³) wird durch die Eröffnung einer ‚*Untersuchung*‘ begegnet, die ein genaueres Verständnis der

³ Dieser etwas ‚technischen‘ Modellierung möchte ich hier aber die subjektivitätsbetonte als *Leiden* vorziehen, die den Sachverhalt m. E. am besten trifft.

Art und Ursachen des Leidens befördern soll, um die Veränderbarkeit des Ausgangszustands aufzuzeigen. Die Beschreibung, Rekonstruktion, Erklärung der Phänomenologie und Entstehung des Leidens fügt sich zum Zusammenhang seiner umfassenden *Darstellung*, deren ‚Richtigkeit‘ am kritisch-utopischen Potenzial der literarischen ‚Behandlung‘ des Gegenstands bemessen wird.

Die damit skizzierte Analogie beruht letztlich auf einem pathozentrischen Literaturbegriff. Man muss nur an die Etymologie zentraler Begriffe der griechischen Medizinsprache wie ‚Pathologie‘, ‚pathologisch‘ usw. erinnern, um den subjektiven (und in gewisser Hinsicht ‚ästhetischen‘/phänomenologischen) Aspekt im Begriff der Krankheit zu markieren: gr. *páthos* = Schmerz; Leiden; Leidenschaft, zu: *páschein* = erfahren, (er)leiden.⁴ Damit ist nebenbei auch ein Bezug zur ‚Erfahrung‘, also die Betonung des empirischen (im Gegensatz zu einem abstrakt-theoretischen) Erkenntnismodus der ‚Untersuchung‘ angedeutet (siehe den folgenden Abschnitt). Die mit dem hier skizzierten poetologischen Programm in der Regel verbundene pathozentrische Literaturauffassung⁵ bietet eine Anknüpfungsmöglichkeit zum Krankheitsdiskurs, die bereits ohne eine konkrete *thematische* Überschneidung mit dem medizinischen Gegenstandsbereich (direkte literarische Darstellung von Krankheit) eine Analogie erlaubt.⁶

3. „Künstlerkrankengeschichten“

In der vorliegenden Arbeit wird die oben skizzierte poetologische Problematik nun allerdings an solchen literarischen Erzähltexten untersucht, deren Programmatik nicht nur in Analogie zur Erkenntnisthematik außerliterarischer Krankheitsnarrative steht, sondern die darüber hinaus auch konkret auf Krankheitskonzepte und diesen entsprechende kasuistische Erzählschemata Bezug nehmen – also ganz schlicht gesagt: von Krankheit erzählen und

⁴ Cf. den Duden-Eintrag „Pathos“ (<https://www.duden.de/rechtschreibung/Pathos>)

⁵ Eine solche ist unter Literaten ja recht geläufig. Es handelt sich aber wohl schon um eine etwas verengte Bestimmung von ‚Literatur‘, welch letztere ja bekanntlich ein sehr weites Feld ist. Eine kategorische Feststellung wie die von George Rousseau, der Leiden, Trauer und Tod als die thematischen Hauptanliegen der Literatur bestimmt (Rousseau 1986, zit. im Kapitel „Medizin“ im Handbuch *Literatur und Wissen*, S. 85), scheint mir jedenfalls etwas zu bestimmt. Allerdings hat das ‚pathozentrische‘ Literaturkonzept durchaus Tradition, wie etwa die Aussage Goethes belegt: „Die Poesie ist doch eigentlich auf die Darstellung des empirisch pathologischen Zustandes des Menschen gegründet“ (Brief an Schiller vom 25. Nov. 1797, zit. n. Böltz 2016: 1).

⁶ Cf. etwa die einleitenden Worte in Stephanie Böltz’ *Krankheiten und Textgattungen* über „die enge Verbindung von Leiden, Sprache und Literatur“ (Böltz 2016: 1). Ähnliche Überlegungen, wie ich sie oben weitgehend ohne konkrete Nachweise und Zitate skizziere, sind in der Forschung zum Paradigma ‚Literatur und Medizin‘ natürlich vielfach diskutiert worden, ich beziehe mich hier allerdings nicht auf eine bestimmte Quelle oder einen bestimmten Ansatz, sondern entwickle sie mit Blick auf meine eigenen Untersuchungs-Zwecke sozusagen auf eigene Faust nochmal ‚neu‘, ohne die Anregungen, die ich aus der Gesamtheit des weitläufigen Forschungsdiskurses bezogen habe, in Abrede stellen zu wollen.

insofern als *literarische Krankengeschichten* daherkommen. Das Kompositum der Überschrift bezieht sich auf mehrere verschiedene Konzepte, die darin sozusagen verdichtet und daher hier zunächst getrennt zu erläutern sind: die *Fallgeschichte* zunächst im allgemeinen Sinne (a), dann speziell als psychologische bzw. psychopathologische und, innerhalb dieses Rahmens, aber doch als etwas Eigenständiges, sodann die Tradition der spezifisch *literarischen Fallerzählung* (b); die *Krankengeschichte*, die im Prinzip eine bestimmte Form von Fallgeschichte ist, hier aber in einem etwas engeren Sinne als ein Erzählschema verstanden wird (c); und schließlich deren Verbindung mit dem literarischen Genre der *Künstlererzählung* (d). Zu diesen Begriffen ist nun der Reihe nach einiges zu sagen.

a) *Fallgeschichte*:

Über die Fallgeschichte – auch ‚Falldarstellung‘, ‚Fallerzählung‘, ‚-bericht‘, ‚-beschreibung‘, ‚Fallstudie‘ oder ‚-beobachtung‘⁷ – als „epistemische Schreibweise“ (N. Pethes) ist in den letzten Jahren viel geforscht und geschrieben worden. Anzumerken ist im Hinblick auf den gesamten hier anvisierten Themenkomplex gleich zu Anfang, dass man damit ein Forschungsfeld betritt, das seit einiger Zeit Konjunktur hat. Die vorliegende Untersuchung überschneidet sich in vielen Aspekten mit dem Forschungsparadigma ‚Literatur und Wissen‘⁸, in das sich auch die (ihrerseits nicht wenig beackerten) Gebiete ‚Literatur und Medizin‘⁹ und – für die vorliegende Arbeit speziell relevant – ‚Literatur und Psychopathologie‘ (mit den Einzeldisziplinen Psychiatrie, Psychologie und Psychoanalyse) einordnen lassen – von älteren Paradigmen und Forschungstraditionen wie ‚Literatur und Wahnsinn‘ (s. u.) ganz zu schweigen. Auch bewegt man sich ganz allgemein auf dem Gebiet kulturwissenschaftlich ausgerichteter Literaturforschung, da Themen wie Leiden, Schmerz, Krankheit, Wahnsinn usw. anthropologische Universalien darstellen, an denen kulturwissenschaftliche Fragestellungen bekanntlich gern ansetzen.¹⁰ Es muss daher vorab klargestellt sein, dass ich dem Experten-Diskurs auf diesem Feld hier nicht gerecht zu werden beabsichtige. Die Fragestellungen und Interessen, die ich in der vorliegenden Untersuchung verfolge, sind bei allen Überschneidungen doch andere als die unter der Schlagphrase ‚Literatur und Wissen‘ in der Regel verfolgten. Meine Arbeit ist, trotz weitläufigster Bezüge, im Wesentlichen literaturwissenschaftlich ‚im engeren Sinne‘ ausgerichtet, ja philologisch in gewissem Grade,

⁷ Cf. den Artikel „Fallgeschichte“ von Christiane Frey in L&W, hier S. 282.

⁸ Als Referenzgrundlage dient mir hier primär das von Roland Borgards et al. herausgegebene Handbuch *Literatur und Wissen* aus dem Jahr 2013 (Sigle L&W).

⁹ Hierzu liegt ein umfangreiches Lexikon vor: Bettina von Jagow und Florian Steger (Hrsg.): *Literatur und Medizin* (2005; Sigle L&M).

¹⁰ Cf. den programmatisch-grundlegenden Aufsatz von Engel (2001).

textzentriert, poetologisch, narratologisch und, auf germanistischem Gebiet, komparatistisch. Zum ‚Design‘ der Arbeit (Methodik, Fragestellungen usw.) komme ich etwas weiter unten. An dieser Stelle sollte nur betont werden, dass es hier nicht primär um literarische Bezüge zu anderen Wissens-Disziplinen, -paradigmen, außerliterarischen Diskursen usw. geht und dass ich daher keine auch nur annähernd den Forschungsstand auf wissenspoetologischem Gebiet repräsentierenden Darstellungen zu einzelnen Begriffen zu geben vermag noch vorhabe. Ich referiere sie hier gerade so weit, als zu meinen eigenen Untersuchungszwecken erforderlich ist.¹¹ – Auf die Fallgeschichte, die hier wohl die grundlegende Kategorie darstellt, gehe ich etwas ausführlicher ein als auf die anderen Konzepte, auch weil viele Aspekte, die bei der konkreten Arbeit an den Primärtexten relevant werden, in der poetologisch-epistemischen Problematik der Fallgeschichte bereits enthalten sind.

Ich gehe zunächst von einigen allgemeinen Bestimmungsversuchen aus, die sich generisch auf Falldarstellungen verschiedener Art (zunächst primär außerliterarische) beziehen, um dann nach und nach die *literarische Fallgeschichte*, um die es hier ja gehen wird, einzugrenzen. Sehr allgemein formuliert, meint ‚Fall‘ „den Bericht oder die Erzählung eines Vorfalls, der als *Veranschaulichung eines Allgemeinen, als Abweichung oder Ausnahme oder als Glied einer Reihe interessiert*.“¹² Ein ‚Fall‘ ist zunächst immer *Einzel-Fall*, etwas Individuelles oder Singuläres. Die „Singularität des Falls“ (Frey, L&W 282) wird aber stets bezogen auf etwas *Allgemeines* oder seinerseits als *paradigmatisch* aufgefasst (zu dieser Differenzierung s. u.). Die „Beziehungen zwischen dem Besonderen und dem Allgemeinen“ spielen also eine konstitutive Rolle – es handele sich vielleicht um *die* „Leitunterscheidung des Falldenkens“, so Marcus Krause.¹³ Giorgio Agamben hat die Fallgeschichte als „eine Erkenntnisform, die weder induktiv, noch deduktiv, sondern analogisch ist“, bezeichnet.¹⁴ Das Verhältnis von Allgemeinem und Besonderem als Grundproblem des Fall-Denkens lässt sich historisch differenzierend näher bestimmen. Während, wie Krause ausführt, die ältere (v. a. theologische, juristische, moralische, aber auch medizinische) Kasuistik stets das allgemeine Gesetz oder die Regel nennt, unter das das Besondere, von dem berichtet wird, ‚fällt‘, fehle bei „modernen“ (Umbruch Mitte des 18. Jahrhunderts) Fallgeschichten der Bezug auf ein grundlegendes Raster in der Regel.¹⁵ An seine Stelle tritt – hier bezieht sich Krause auf die

¹¹ Insb. die ambitionierteren Theoriebildungen, mit denen man auf diesem Forschungsfeld zwangsläufig in Kontakt gerät – Foucault, Luhmann usw. – kann ich hier nicht in ihrer Integrität als System oder historisches Argument nachzeichnen, wenn ich auch gelegentlich (dann notwendig verkürzend und dekontextualisierend) auf *einzelne* Gedanken zu sprechen komme.

¹² Frey, „Fallgeschichte“, L&W 282. Hervorhebung von mir.

¹³ Krause 2014: 243 f.

¹⁴ Zit. n. Krause 2014: 244 f.

¹⁵ Cf. Krause 2014: 247 f.

bekannten Untersuchungen Michel Foucaults – ein anthropologisches Erkenntnisinteresse an dem Verhältnis des Empirisch-Besonderen zum Transzendental-Allgemeinen.¹⁶ Das „Problem der Exemplarität“¹⁷ konstituiert sich demzufolge in modernen Fallgeschichten nicht mehr als illustratives Verhältnis von allgemeiner Regel und Fall-Beispiel; stattdessen könne „von jeder Individualgeschichte angenommen werden [...], dass sie auf transzendente Elemente schließen lässt und somit in gewisser Weise immer schon paradigmatisch ist“.¹⁸ Das alles führt ins Herz moderner Individualitätsproblematik, an deren Modellierung und Problematisierung ja die Literatur ganz vorzüglich beteiligt war bzw. ist.¹⁹ – Wiederum etwas anders gefasst (weniger in Bezug auf die Problematiken von Individualität und anthropologischer Erkenntnis), kann ganz allgemein gelten, was Frey speziell über die Fallgeschichte als Methode im *New Historicism* sagt: „Über Fälle und Anekdoten werden größere Zusammenhänge erschlossen“ (L&W 286). – Diese „größeren Zusammenhänge“ sind es, nach denen ich in den literarischen Fallstudien, die den Hauptteil dieser Arbeit einnehmen, frage. Aber dazu gleich.

Als interessant im Hinblick insb. auf die literarische Sachlage festzuhalten ist zunächst, dass bei der narrativen Konstitution von ‚Fällen‘ die Vorannahmen zur Selektion, was berichtenswert ist und was nicht, und zur Strukturierung des ausgewählten ‚Datenmaterials‘ oft nicht explizit und auch nicht ohne Weiteres aus dem Text ablesbar/rekonstruierbar sind²⁰: „Was den Fall also überhaupt erst zum Fall macht und ihn von einer Singularität unterscheidet, die keine Beziehungen zu anderen Fällen bzw. einem übergeordneten generellen Beobachtungsinteresse unterhält“, bleibt so oft unklar.²¹ Zum selben Problem Frey: „Als berichtenswert gilt, was für die Klassifikation oder Deutung des Falls maßgeblich ist oder sein könnte.“ (L&W 283) Das gilt aber vor allem für nichtliterarische Fallgeschichten mit etabliertem Diskurs-Rahmen: „Die Auswahl des Datenmaterials, die den Fall ausmacht, hängt von der jeweiligen Disziplin (bspw. Recht, Medizin, Theologie) sowie sozial und institutionell bedingten Konventionen des

¹⁶ Krause 2014: 246.

¹⁷ Pethes 2016: 14.

¹⁸ Krause 2014: 262. Auf einer ähnlichen Prämisse beruht auch die heuristische Bedeutung (ibid.) von Falldarstellungen in Gründungsphasen neuer Wissensdisziplinen, wo Fälle nicht als „Belegexempel“, sondern als „Ausgangsbeispiel“ für erst noch zu schaffendes allgemeines Wissen fungieren (Pethes 2016: 13). Das kann man aber natürlich auch mit der Unterscheidung induktiv/deduktiv beschreiben (wobei Agamben – s. o. – ja gerade meint, dass das Funktionsprinzip der Fallgeschichte weder das eine noch das andere sei).

¹⁹ „Mit Niklas Luhmann gesagt handelt es sich hier um *die* Aporie moderner Individualität. Entsprechend kann gelten, dass das ‚paradoxe Verhältnis [...] von Individuellem und Allgemeinem‘ das ‚jeder Fallgeschichte inhärent‘ ist, mit der paradoxen Struktur von Individualität in der bürgerlichen Gesellschaft zusammenfällt“ (Frey, L&W 284; Zitate im Zitat mit Verweis auf S. Lüdemann 2007: 209). – Wie gesagt, ich kann das alles hier nur ganz punktuell anreißen.

²⁰ Cf. Krause 2014: 246 f.

²¹ Krause 2014: 247.

Aufschreibens ab.“ (282) Da wir es hier ausschließlich mit literarischen Fallgeschichten zu tun haben werden, bringt uns diese Feststellung nicht sehr viel weiter.²² Eher hilfreich ist die mehr auf die konkrete Textgestalt, die ein ‚Fall‘ annimmt, abzielende Überlegung: „Ein Vorfall wird erst dann zu einem ‚Fall‘, wenn er in Serie oder in einem bestimmten Rahmen auftaucht, der dem Beobachteten eine Signifikanz in Bezug auf ähnliche Vorfälle gibt. Der Rahmen wird dabei nicht durch den einzelnen Fall selbst gegeben, sondern geht diesem sowohl logisch als auch institutionell voraus.“ (Frey, L&W 283) – „Vergleichbare Fälle müssen“ jedoch, so Frey weiter, „nicht aktuell verfügbar sein, müssen aber angenommen werden können. Auch als Geschichte einer Abweichung verweist der Fall noch auf einen Rahmen – wie abstrakt dieser auch sein mag – auf den er, ob affirmativ oder kritisch, mittelbar oder unmittelbar, bezogen bleibt.“ Was den zeitlichen Umfang des als ‚Fall‘ beschriebenen Wirklichkeits-Ausschnitts betrifft, so können Fälle „kurzfristige Vorkommnisse, weit in die Vergangenheit reichende Geschichten oder ganze Biographien umfassen“ (282). Das Primärtextkorpus, das meiner Arbeit zugrunde liegt, beinhaltet alle genannten Formen und bietet auch hinsichtlich der von Frey angesprochenen *Rahmungen* recht heterogene Ausprägungen (s. u.).

Ein Aspekt, der in den einleitenden Sätzen zu Krankheit/Erzählen und Erkenntnis noch nicht explizit angesprochen wurde, ist der *allgemeine Erkenntnisgewinn* nicht *über* die, sondern *am Fall* der Krankheit. Es handelt sich um einen oft angemerkten Sachverhalt, der etwa von Karl Philipp Moritz in dessen Programmatik zur „Erfahrungsseelenkunde“ am (Muster-)Beispiel der Medizin formuliert wurde: „Bloß weil das dringendste Bedürfnis der Krankheit ihn dazu nötigte, fing er [der Mensch] an, seinen Körper genauer kennen zu lernen“.²³ Wie ‚der Mensch‘ sich ja auch etwa die Mechanik eines Fahrrads meist nur im Falle einer Panne genauer anschaut. Dieses ‚Lernen am Störfall‘ (oder am praktischen ‚Reparatur‘-Vorgang) erklärt, warum hier weniger das traditionell Exemplarische im Sinne des Vorbildlichen paradigmatisch wird, sondern in gewisser Hinsicht ein ‚Negativ-Beispiel‘ – so Alexander Košenina (in einem Kommentar zu einem Aufsatz von Pethes): „Die Beobachtung, dass das Genre [der Fallgeschichte] stets auf negativen Abweichungen basiert – keine Heilkunde ohne Krankheit, [...] –, führt zu der doppelten Semantik von Fall: Der

²² Allenfalls ist sie relevant insoweit, als die literarischen Texte sich bisweilen in der Tat auf außerliterarische Falldarstellungen und dann deren Aufschreibesysteme implizit oder explizit mitreflektieren).

²³ Zit. n. Bölts 2016: 131. Die Einfügung in eckigen Klammern stammt von Bölts. – Ein sehr einschlägige (und ähnliche) Formulierung des *allgemeinen* Erkenntniswerts des Pathologischen findet sich bspw. auch in dem Aufsatz von Kubie (1982), der weiter unten in anderem Zusammenhang interessieren wird, S. 22: „Wir lernen am meisten von den Erscheinungen, die von der Norm am meisten abweichen. So lernen wir am Sektionstisch das, was es letztlich ermöglicht, todbringende Krankheiten zu verhindern“ (usw.)

Abstieg ist gleichsam die Voraussetzung für das Darstellungsinteresse“.²⁴ Und Pethes selbst: „der Ausgang von Normabweichungen erzeugt Interesse am Unbekannten und ist erkenntnisfördernd als Pathologie“ (2016: 14). Diese allgemeine Erkenntnisperspektive ist sicherlich auch im Falle der literarischen Erzählungen relevant; im Hinblick auf den eingangs umrissenen Zusammenhang zwischen Leiden, Beschreibung und Gegen-Handeln soll *hier* allerdings der Fokus doch vor allem auf der auf das Leiden bezogenen, insofern ‚praktischen‘ Erkenntnis liegen.²⁵

Überleitend zur *literarischen* Fallgeschichte ist schließlich noch auf die grundsätzliche Aufwertung ‚literarischer‘ (i. w. S.) und narrativer Verfahren durch das *thinking* (John Forrester) bzw. *writing* (Pethes) *in cases* hinzuweisen: eine generelle Aufwertung „empirisch-induktiver Verfahren“ (Frey, L&W 282) und Interesse an Singularitäten und Subjektivität – immer im Rahmen der Möglichkeit generalisierender Auswertung freilich. Fallgeschichten sind mithin ein ... nun ja: Fall ..., an dem die Bedeutung ästhetischer Verfahren für die Produktion von Wissen generell (Stichwort ‚Poetologie des Wissens‘) besonders deutlich und greifbar wird: So „zeugen Fallgeschichten oder Fallberichte als schriftliche und narrativ vermittelte Dokumente von der epistemischen Relevanz poetischer oder ästhetischer Verfahren“ (ibid.).

b) *Psychologische und literarische Fallgeschichte:*

Die Geschichte spezifisch *literarischer* Fallerzählungen ist (wie Krause gelegentlich des paradigmatischen Beispiels von Goethes *Werther*-Roman anmerkt) besonders eng „mit psychologischen und psychiatrischen Konzeptualisierungen des Menschen verwoben“ (256). *Literarische* Fallgeschichten haben – oder, falls es so etwas gibt: ‚die‘ literarische Fallgeschichte hat also schon als solche bereits oft eine Nähe zur *Krankengeschichte* (freilich keine ganz exklusive – große Affinitäten gibt es namentlich auch zum Kriminalfall). Aufgrund der späten disziplinär-institutionellen Konsolidierung der Psychologie waren, so Krause (273), literarische und psychologische Fallgeschichte „bis in das frühe 20. Jahrhundert hinein quasi-identisch“. – Einigermassen im Einklang mit den ‚pathozentrischen‘ poetologischen Verallgemeinerungen, die ich oben (im Abschnitt ‚Erzählen & Begreifen‘) zitiert habe, präsentiert sich der literarische ‚Fall‘ vor allem als „Unglücks- oder

²⁴ Košenina 2009: 284.

²⁵ Diese Betonung des ‚praktischen‘ Aspekts ist auch der hier vorwiegend relevanten Tradition der medizinischen und psychologischen Fall-, d. h. der *Krankengeschichte* (freilich auch anderen kasuistischen Traditionen, man denke nur an die juristischen Präzedenz-Fälle usw.) eingeschrieben: So wird der „praktische Nutzen“ der Fälle-Beobachtung etwa in K. P. Moritz’ Programm zur Erfahrungsseelenkunde betont (cf. L&M 232), und seit der Antike galt der einzelne Fallbericht [...] als Probe aufs Exempel, ob denn für bestimmte Krankheiten veranschlagte Therapien im Einzelfall auch anschlagen“ (L&W 284).

Sündenfall“.²⁶ Das Feld dessen, was als „literarische Fallgeschichte“ bezeichnet wird – um ein Genre im engeren, formal definierbaren Sinne handelt es sich nach tendenziellem Forschungskonsens nicht –, ist selbst nur kasuistisch zu bestimmen, über eine Aufzählung einschlägiger Primärtexte, über deren Kernbestand allerdings einigermaßen Konsens herrscht.²⁷ Im Handbuchartikel in *Literatur und Wissen* resümiert Frey eine solche Aufzählung wie folgt:

Den genannten Texten ist gemeinsam, dass sie sich auf die Geschichte eines Individuums konzentrieren, das mit den Normen der Gesellschaft in Konflikt gerät und dabei gerade in seiner abweichenden Verhaltensweise nicht nur zum Individuum, sondern auch zum Fall wird; selten kommt das „Paradox der Normalität“ (Lüdemann 2007, 208) so augenfällig zum Ausdruck wie in diesen Erzählungen. Thematisch geht die Proliferation literarischer Fallerzählungen mit dem Aufkommen der bürgerlichen Individualitätssemantik [...] einher. Geht es allerdings zunächst bei aller Individualität noch um gesellschaftliche Inklusion, rücken vermehrt Sonderlinge und Exzentriker in den Blick, die nicht mehr integriert werden können oder sollen. Auch wenn sich das statistische 19. Jh. vornehmlich für den *homme moyen* interessiert, bleibt die literarische Fallgeschichte weitgehend mit devianten Figuren und Anomalien befasst. (Frey, „Fallgeschichte“, L&W 286)

„Eine derart grundsätzliche Bestimmung [...] birgt allerdings die Gefahr“²⁸, so Krause in Bezug auf eben die zitierte Passage, dass das Nachdenken über literarische Fallgeschichten „in eine allgemeine Literaturtheorie ausufert und das Korpus der infrage kommenden Texte nicht mehr“²⁹ eingegrenzt werden kann. Das liegt vielleicht nicht zuletzt daran, dass die Beobachtung der Gemeinsamkeiten innerhalb eines heuristisch-kasuistischen Textkorpus sich hier allzu sehr auf ‚inhaltliche‘ oder thematische Aspekte bezieht (– was freilich nicht irrelevant oder gar ‚falsch‘ ist, bloß eben wenig spezifisch). Allerdings sind sich die maßgeblichen Stimmen in der Sekundärliteratur recht einig, dass eine formale oder narratologische Definition der literarischen Fallgeschichte als Genre oder Gattung im

²⁶ Cf. das kurze Resümee zum semantisch-etymologischen Feld des ‚Falls‘ bei Pethes 2016: 11 f.; die etymologischen Wurzeln sind, wie Pethes ausführt, einerseits *casus* (von lat. *cadere*, ‚fallen‘) – mit der Betonung der Beziehung besonders/allgemein – und andererseits *lapsus*, Unglücks- oder Sündenfall, mit einem lange (und wie sich zeigen wird: bis heute) noch tradierten Bezug zur ‚Fall-Geschichte‘ in der *Genesis* des Alten Testaments. Zu diesen Bedeutungsdimensionen kommt noch – ebenfalls unter *casus* – „der neutrale Begriff des ‚Vorfalls‘, der die schiere Faktizität eines besonderen Ereignisses im Unterschied zu theoretisch-allgemeinen Modellen meint, denen gegenüber er überdies kontingent und also stets auch ‚Zufall‘ ist“ (ibid.). Cf. zur Etymologie und Begriffsgeschichte auch Frey, L&W 282 (Abschnitt „Semantik und Genre des Falls“).

²⁷ In allen von mir hier zitierten Studien kann man Aufzählungen finden, die hier nicht abgeschrieben werden müssen.

²⁸ Krause 2014: 244.

²⁹ Der zweite Teil des Zitats ist schon bei Krause ein Zitat – und zwar seltsamerweise von genau derselben Autorin, auf die sich Frey in der Passage bezieht, die Krause hier mit einem Zitat aus *demselben* Bezugstext kritisiert: „Lüdemann 2007“ (cf. Krause Fn. 8).

eigentlichen Sinne kaum möglich sei. Pethes konzeptualisiert sie stattdessen als eine „Schreibweise“ (cf. 15), was einigermaßen sinnvoll sein mag, für mich allerdings weniger relevant ist. Er unterscheidet im Übrigen auch zwischen der „Kategorie des Falls (als Denkfigur)“ und der „Darstellungsform der Fallgeschichte (als Textsorte)“ (10). Für die Zwecke der vorliegenden Untersuchung ist seine heuristische Beschreibung eines *Erzählschemas* brauchbar: „ein narratives Schema [...], das sich aus der Dokumentation individueller Lebensläufe, der Hervorhebung von deren krisenhafter Zuspitzung sowie einer Problematisierung der allgemeineren Bedeutung des Dargestellten zusammensetzt.“³⁰ Dieses Schema, das Pethes in einem Nachsatz (für mich zweckdienlich) als „Erzählschema von Kranken- und Kriminalgeschichten“ bezeichnet³¹, ist nun zwar nicht *sehr* viel spezifischer als die Bestimmung über „Sonderlinge und Exzentriker“ usw., aber doch vielleicht ein wenig (und hinreichend) operationaler.³² Das „heuristische Vorverständnis“ der literarischen Fallgeschichte, das Pethes (2016) seiner Studie zugrunde legt, lautet kurzgefasst: eine „Konstellation von individuellem Lebenslauf, Krisenbeobachtung und Generalisierungsdiskurs“ (16). Das passt nun, wie sich zeigen wird, auf die hier konkret zu untersuchenden Texte recht gut.

Wichtig ist nun die Frage, mit welchen textgestalterischen Mitteln der „Generalisierungsdiskurs“ in konkreten Erzählungen etabliert wird. Wie oben gesagt, kann ein einzelner Fall ja durchaus selbstständig (als autonomer Text)³³ auftreten, d. h. ohne den Rahmen bspw. einer Sammlung mehrerer Fälle, und dabei zugleich keinerlei Explikation des ‚Allgemeinen‘ enthalten, auf das der Fall sich bezieht oder auf das er verweisen soll. Ich werde das unten am Beispiel der konkreten Primärtexte ausführen. Um hier die Möglichkeiten literarischer Texte, das Erzählte zum *Fall* zu machen, anhand nur eines einzigen Beispiels aus der Forschungsliteratur anzudeuten: so zeigt Krause etwa, wie in Goethes *Werther* die Herausgeberfiktion den Rahmen beistellt, der auf *discours*-Ebene den Fall macht (cf. 254).

Der präziseste formale Bestimmungsversuch der (literarischen) Fallgeschichte stammt von Marcus Krause – man kann durchaus von einer regelrechten Definition sprechen:

³⁰ Pethes 2016: 9.

³¹ Ibid.

³² Mit Blick auf die im vorigen Abschnitt (zur Fallgeschichte allgemein) referierte Problematik um Allgemeines und Besonderes, die Exemplarität, Repräsentativität des Falls, Generalisierbarkeit usw. ist die folgende Formulationsvariante noch interessant, die sich auf Fallgeschichten überhaupt – also nicht nur bzw. nicht speziell literarische-fiktionale – bezieht: „die Darstellung eines individuellen Lebenslaufs, die Fokussierung von Besonderheiten der fraglichen Person oder bestimmter Wendepunkte in ihrer Biographie sowie *die zumindest tentative Frage nach der Bedeutung dieser Einzelbeobachtung für eine allgemeine Theoriebildung*“ (Pethes 2016: 13, meine Hervorhebung).

³³ Cf. dazu Frey, L&W 283, den ersten Absatz im Abschnitt „Funktion und Epistemologie des Falls“.

Eine Fallgeschichte ist eine narrative Darstellung eines Ereignisses im Rahmen einer individuellen Lebensgeschichte, welche in diese Lebensgeschichte in Gestalt einer Krise oder eines Konflikts eine signifikante Zäsur setzt. Ziel einer solchen Darstellung ist erstens, einen interpretativen Zusammenhang zwischen Ereignis und Lebensgeschichte herzustellen, in dem einerseits das Ereignis aus biographischen Umständen zumindest teilweise hergeleitet bzw. erklärt werden kann und andererseits das Ereignis generalisierende Aussagen über die Lebensgeschichte erlaubt. Zweites Ziel der Darstellung ist die Herstellung eines Bezugs dieses Ereignis-/Lebensgeschichte-Komplexes zu über diesen hinausgehenden Strukturen, Gesetzen, Normen, etc. bzw. das Arrangement dieses Komplexes zu einer paradigmatischen Situation, die auf andere Fälle potentiell übertragbar ist. (Krause 2014: 262 f.)³⁴

Wie Krause anmerkt, zielt diese Definition auf Fallgeschichten, in denen der ‚normale‘ Verlauf einer Biografie krisenhaft durchbrochen wird. Demgegenüber gibt es auch „solche Fallgeschichten, die [...] vor allem an der Normalität ihres Gegenstands interessiert sind“.³⁵ Das ist nicht uninteressant vor allem im Hinblick auf die damit unweigerlich angesprochene normalistische Problematik, die in dieser Arbeit keine geringe Rolle spielt (s. u.), aber an dieser Stelle genügt es zu sagen, dass wir es definitiv mit der ‚pathologischen‘ Form von ‚Fall‘ zu tun haben.

Hervorzuheben ist schließlich noch die (oben bereits kurz angesprochene) markant *anthropologische* Ausrichtung des modernen Fall-Denkens. Hier liegt auch wiederum ein Haupt-Schnittpunkt zwischen Literatur und Medizin (einschließlich Psychopathologie).³⁶ Nebenbei sei auch auf die recht prominente poetologische Gattungsdiskussion zur Novelle verwiesen, die oft als die der Fallgeschichte am nächsten kommende literarische Gattung beschrieben wird. Krause (cf. 258) zeigt etwa, wie die Gattungsbestimmung Vischers eine doppelte „Pars-pro-toto-Logik“ aufweist: Ein einzelnes Ereignis oder Geschehensfragment aus einer Lebensgeschichte steht für das Ganze einer ‚Persönlichkeit‘ und dieser Komplex verweist dann wiederum auf eine anthropologische Ebene. Der regelrechte ‚Anthropologismus‘ des literarischen Falldenken wird an den hier untersuchten Texten in der Tat sehr deutlich, ja erscheint zuletzt (im letzten Teil der Textanalysen, Teil IV, und den

³⁴ Ich will nicht unterschlagen, dass Krause auch noch einige modifizierende Ergänzungen speziell im Hinblick auf literarische Fallgeschichten macht – cf. S. 272 –, die allerdings für mich eher nicht von praktischem Nutzen sind.

³⁵ Krause 2014: 263 (Fn. 53). Krause nennt Soziologie und Pädagogik als Disziplinen, die an dieser Art Fallgeschichten besonders interessiert sind. Der intime Zusammenhang von ‚Normalität‘ und ‚Abweichung‘ bringt es, wie Krause ebenfalls anmerkt, natürlich mit sich, dass auch diese unterscheidbaren Typen von Fallgeschichte miteinander korrespondieren. Diese normalistische Problematik wird in der vorliegenden Studie allenthalben aufscheinen. (Zum ‚Normalismus‘ siehe unten.)

³⁶ Zur Anthropologie als Schnittstelle zwischen Literatur und Medizin cf. im Vorwort zum Lexikon *Literatur und Medizin*: S. 10.

Schlussbetrachtungen) als der vielleicht zentrale Bedeutungsaspekt dessen, was hier als literarische Krankengeschichten betrachtet wird.

c) *Krankengeschichte und literarische Krankheitsdarstellung*

Mit ‚Krankengeschichte‘ ist hier zunächst ganz einfach die medizinische Form der Fallgeschichte bezeichnet. Bei der Herausbildung des von Pethes und Krause umrissenen Erzählschemas *literarisch-fiktionaler* Fallgeschichten dürften interdiskursive Austauschprozesse insb. zwischen Literatur und medizinisch-psychologischen Diskursen, eine Rolle gespielt haben; d. h., dass speziell die *Krankengeschichte* für literarische ‚Fälle‘ – auch solche, die nicht im eigentlichen Sinne Krankheitsfälle darstellen – in besonderem Maße modellbildend gewirkt hätte. Der Begriff der „Krise“, der im Vokabular der poetologischen Theoriebildung (bspw. eben bei Vischer) eine zentrale Kategorie darstellt, kann zwar auch als genuin poetologisch-dramaturgisches Konzept aufgefasst werden (Peripetie), verweist aber ebenso auf die medizinische Fallgeschichte, wo „Krise“ (oder *Krisis*) „den Moment des Ausbruchs bzw. die intensivsten Momente einer Krankheit bezeichnet“.³⁷ Übrigens kann man ja mit einiger Plausibilität einen gemeinsamen Ursprung annehmen, mit Verweis einerseits auf die ‚Poetologie des Wissens‘, andererseits auf die bereits in der frühesten poetologischen Theoriebildung – bei Aristoteles nämlich – ‚medizinisch‘ konzeptualisierten Elemente der Poetik (wie die *Katharsis*³⁸). Was aber zunächst die Krankengeschichte im außerliterarischen Sinne betrifft, so wird der Begriff ja nicht nur für im engeren Sinne medizinische Geschichten benutzt, sondern auch für psychologische Fallgeschichten, wenn die Wissensdisziplin bzw. der Diskurs, der den Rahmen für die Falldarstellung gibt, irgendwie in Verbindung mit dem medizinischen steht (wie die Psychiatrie oder – zumindest historisch – die Psychoanalyse, deren erste Protagonisten fast durchweg Ärzte waren) und/oder die dargestellten psychischen Phänomene als speziell *psychopathologische* aufgefasst und als ‚Krankheit‘ konzeptualisiert sind. Das kann auch dann der Fall sein, wenn kein *somatisches* Krankheitskonzept (wie das der ‚klassischen‘ Psychiatrie) vorliegt: Bekanntlich ist die Konzeptualisierung psychischer Störungen als ‚Krankheiten‘ verschiedentlich infrage gestellt und kritisiert worden, ohne dass freilich der allgemeine Sprachgebrauch auf diesem Gebiet dadurch sehr viel differenzierter geworden wäre. In den Texten, denen der Hauptteil dieser Arbeit gilt, geht es vor allem um *psychische* Störungen. Wenn ich in Konzeption und Verschlagwortung der hier zu entwickelnden Problematik den Begriff der *Krankengeschichte* verwende, so aus den folgenden Gründen:

³⁷ Krause 2014: 258.

³⁸ Cf. den Artikel „Medizin“ in L&W (85–95, Verf. Carsten Zelle), hier S. 87.

Entscheidend ist letztlich, zum einen, die Art von Texten, die mir (und z. T. auch den behandelten Autoren/Primärtexten) als (außerliterarische) Referenzfolie dienen. Ich lege keine ‚feste‘ Definition von ‚Krankengeschichte‘ zugrunde, sondern beziehe mich auf ein nicht genau abgrenzbares Korpus oder vielmehr bestimmte ‚Typen‘ von Fallgeschichten mit psychopathologischer Thematik, die in ihren Originalkontexten als *Krankengeschichten* bezeichnet werden. (Dazu gleich.) Zum anderen verstehe ich die ‚Krankengeschichte‘ auch als ein – über das generische ‚Schema‘ der *Fallgeschichte* hinausgehend – von besonderen formalen und inhaltlichen Momenten bestimmtes Erzählschema. Das alles lässt sich an den konkreten Primärtexten sehr viel besser ausführen als ‚im Allgemeinen‘ (das hier in der Einleitung dennoch voranstehen soll), daher an dieser Stelle nur das Nötigste.

Für die Krankengeschichte als medizinische Ausprägung der Fallgeschichte gilt zunächst Analoges wie für diese allgemein: Eine Krankengeschichte – historisch hat der Begriff *casus* (heute noch im engl. Begriff *case study* oder *case history*) das vorher übliche *observatio* abgelöst³⁹ – ist eine „erzählerische Darbietung eines medizinischen Phänomens [...], sofern dieses als Fall – d. h. als einzelne Ausprägung – eines übergeordneten, allgemeinen Sachverhalts, etwa eines Krankheitsbildes, gilt“⁴⁰. Dieses Allgemeine „kann aber auch erst über das Zusammentragen ähnlicher und vergleichbarer [Fälle] induktiv erschlossen werden“⁴¹ – die heuristische Funktion der Fall-/Krankengeschichte. Das konkrete Schema und die Form der Aufzeichnung haben sich historisch natürlich vielfach gewandelt, aber eine gewisse überzeitliche Persistenz hat doch die Orientierung an einem idealtypisch in Phasen aufgeteilten temporalen Krankheitsverlauf (‚*Verlaufsgeschichte*‘), den Untersuchungsschritten und therapeutischen Maßnahmen der ärztlichen *Behandlungsgeschichte* sowie einer jeweils standardisierten Abfolge der Krankheitsdarstellung. So folgt etwa die frühneuzeitliche Krankheitsgeschichte (*historia morbi*) in ihrem Aufbau dem Grundmuster: „Beschreibung der ‚Zufälle‘ (Erscheinungen) der Krankheit; Zusammenfassung des Verlaufs und der Vorgeschichte der Krankheit (Anamnese); Diagnose; Prognose. Der Verlauf der Krankheit selbst folgt dem Schema: *coctio* (Beginn und Zunahme), *crisis* (Höhepunkt), *lysis* (Abnahme).“ (L&W 285) – Freilich sind solche Schemata in erster Linie im Rahmen einer diskursgeschichtlichen Betrachtung von Interesse, da sie sich kaum direkt auf *literarische* Krankengeschichten übertragen lassen. Sie fungieren denn auch im ‚Design‘ der vorliegenden Untersuchung weniger als *analytisches* Raster für die Lektüre konkreter literarischer

³⁹ Cf. Pethes 2016: 12.

⁴⁰ Willer, Stefan: „Fallgeschichte“ (L&M 231–235), hier 231.

⁴¹ Ibid.

Erzählungen, sondern vielmehr als strukturierende *Analogie auf Ebene des Untersuchungsaufbaus* selbst; das wird im letzten Abschnitt der Einleitung ausgeführt.

Die einschlägige Forschungsliteratur zu den Themen ‚Literatur und Medizin‘, ‚Literatur und Wissen‘, (literarische) Fall-/Krankengeschichte usw. hat sich bislang, soweit ich sehe, recht weitgehend auf das 18. Jahrhundert, die Goethezeit und allenfalls noch die klassisch-moderne Literatur von Jahrhundertwende bis Döblin konzentriert, was wohl als eine Folge der immer noch nahezu ungebrochenen Dominanz der grundlegenden Studien von Foucault, Luhmann, aber auch etwa Hans-Jürgen Schings (‚Literarische Anthropologie‘) zu erklären wäre, deren Schwerpunkt in der Zeit um 1800 liegt; natürlich spielt auch das Primär-Material selbst eine Rolle, etwa die große Bedeutung von Moritz’ *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* und ähnlichen epochemachenden Projekten. Einige Aufmerksamkeit gilt auch der Zeit um 1900 – die Wiener Moderne mit ihren pathologischen Studien und der großen Wirkung Freuds usw. Abgesehen vielleicht von einzelnen markanten diskursiven Ereignissen späteren Datums (wie bspw. die sogenannte ‚Antipsychiatrie‘ der 1960er und 70er-Jahre, die uns im Zusammenhang mit einem meiner Primärtexte beschäftigen wird) scheint mir die neuere Wissenschafts- und Literaturgeschichte ziemlich unterrepräsentiert in der Forschung. Das ist nicht weiter schlimm, da ich hier einen im Wesentlichen textanalytischen Ansatz verfolge und interdiskursive Bezüge im Sinne des ‚Literatur und Wissen‘-Paradigmas nicht in Zentrum der Untersuchung stehen. Allerdings kann man aufgrund der beschriebenen Forschungslage eben nicht auf entsprechende abstrakte Modellierungen zurückgreifen, wie sie – etwa in Form der von Krause und Pethes abstrahierten Erzählschemata der Fallgeschichte – in Bezug primär die Literatur und den wissenshistorischen Kontext um 1800 bis um 1900 vorliegen.

Soviel hat sich allerdings offenbar nicht verändert, dass nicht einige der in der vorliegenden Sekundärliteratur zu findende Analysen doch ganz gut anwendbar wären auf die zeitgenössischen Texte, mit denen ich es hier zu tun haben werde. Ich gehe hier nur auf eine Studie ein, die (schon am Titel erkennbar) sehr einschlägig ist im Hinblick auf das, was hier vor allem interessiert, nämlich eine poetologisch-narratologische Perspektive auf die Krankengeschichte: Stephanie Bölts’ *Krankheiten und Textgattungen* (2016) – zwar mit Fokus wiederum (siehe den Untertitel) „um 1800“. Dort wird folgende generische Beschreibung gegeben:

Die Krankengeschichte folgt [...] einer bestimmten Topik und Gliederung. Sie beginnt mit der *Vorstellung des Kranken*, bei der zum Beispiel Angaben zu Temperament, Gemüt, Gewicht, Körperbau, Ernährung, Schlafgewohnheiten, bisheriger Gesundheit,

Arbeit und dem sozialen sowie natürlichen Umfeld gemacht werden. Diese *Personaltopik* [...] versucht, den Patienten in seiner Besonderheit sowie sozialen und natürlichen Matrix zu etablieren. Der Vorstellung folgt die *Beschwerde* [Symptomatik, Anm. MK] und falls möglich die *Entstehung* der aktuellen Krankheit. Anschließend wird der *Krankheitsverlauf* bestehend aus *Diagnose*, der täglichen *Entwicklung* und der *Therapie* erzählt. Der Verlauf der Krankheit wird in einer *Krise* entschieden, die entweder zur Genesung oder zum Tod führt. [...] Die sich wiederholende Struktur der Krankengeschichten verweist auf eine Art „Regelpoetik“ der medizinischen Fallgeschichte. (Bölts 2016: 111; Hervorhebung von mir)

Diese Beschreibung ist hier insofern nützlich, als tatsächlich mehrere ihrer Elemente in den hier untersuchten Primärtexten aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wiedererkannt werden können. Auch entspricht die Beschreibung, bis auf einzelne (zeitbedingte) Details und die etwas andere Reihenfolge der Stationen Symptombeschreibung, Diagnose, Krankheitsgenese usw. ziemlich genau dem idealtypischen Schema, das ich eingangs unhistorisch-idealtypisch als ‚Erkenntnisdramaturgie‘ des Krankheitsnarrativs aufgestellt habe (siehe Abschnitt 1). Anzumerken ist aber, dass der Begriff „Krise“ hier nicht dem entspricht, was Krause und Pethes mit demselben Wort beschreiben: „Krise“ ist dort zum einen allgemeiner, alltagssprachlicher auch als krisenhafte Zuspitzung, Zusammenbruch (nicht unbedingt im engeren Sinne ‚*krankhafter*‘ Art) gedacht – und die Anschlussfähigkeit an einen solchen allgemeinen Krisenbegriff, der auch etwa ‚Lebenskrise‘ u. dgl. bedeuten kann, ist in der vorliegenden Arbeit ausdrücklich erwünscht, auch wenn es sich hier durchaus um *Kranken-*, nicht bloß um *Fallgeschichten* im allgemeineren Sinne handelt; zum anderen steht die „Krise“ im Sinne von Krauses Definition – die für meine Untersuchung in diesem Punkt maßgeblich bleibt – eher am *Anfang* der Fallerzählung, gehört also eher zur Symptomatik und entspricht im Krankheitsnarrativ dem ‚Ausbruch‘ der Krankheit oder einer anfallartig auftretenden ‚Episode‘, die eben die Funktion des ‚Ereignisses‘ im Sinne des novellistischen Erzählschemas der literarischen Fallgeschichte erfüllen kann. Die literarische ‚Krankengeschichte‘, mit der wir es hier zu tun haben, kommt ebenso sehr als ‚Krisenerzählung‘ daher.

Dieses Schema einer Krankengeschichte kann (zunächst für die Zeit um 1800, dann aber auch für darin wurzelnde spätere Ausprägungen) nicht zuletzt deshalb auch für *psychologische* Fallgeschichten gelten, weil das wissens- ebenso wie literarhistorisch bedeutende Pionierprojekt der Moritz’schen „Erfahrungsseelenkunde“ (wörtlich im Grunde: ‚empirischen Psychologie‘), in dem Fallgeschichten eine zentrale und konstitutive Rolle spielen, auf einer Übertragung medizinischer Begriffe in die Psychologie beruht, „um die

Seele und ihre pathologischen Abweichungen so zu erklären“⁴² (bzw. die „pathologischen“ Abweichungen überhaupt als solche zu konzeptualisieren). Neben bloßen Begriffen „werden aber auch Form- und Strukturelemente medizinischer Falldarstellungen zur Verschriftlichung der ‚neuen‘ Wissenschaft [...] eingeführt.“⁴³ Die für die Herausbildung und Konsolidierung der Psychiatrie als Wissenschaft konstitutive Konzeptualisierung psychischer Leiden/Störungen/Auffälligkeiten/Abweichungen (oder wie immer man es nennen will) als *Erkrankungen* mit *somatischer* Ursache schreibt diesen (zunächst ja eigentlich eher bloß analogischen) Transfer zu einer direkten ätiologischen Gleichsetzung mit körperlichen Krankheiten weiter. Auch die Psychoanalyse, die sich konstituiert in der Abkehr von einer auf Physiologie und Heredität zentrierten Ätiologie und ein dezidiert psychogenetisches Krankheitskonzept vertritt, entwickelt sich, sozusagen, aus dem medizinischen Diskurs und ärztlicher Praxis heraus. Damit ist die kulturelle und wissenshistorische Breitenwirkung der Konzeptualisierung psychischer Störungen, Abweichungen, Leiden etc. als *Krankheit*, als *Pathologie* allenfalls beispielsweise angedeutet; für die fiktionale Literatur wären noch ganz andere Motive in Erwägung zu ziehen, die das Schema der *Krankheit* über die direkten interdiskursiven Importe und Bezugnahmen hinaus attraktiv machen (Stichwort: „Krankheit als Metapher“: dazu gleich mehr).

Als Referenz- und Hintergrundfolien nichtliterarischer Art werden in der vorliegenden Studie verschiedene Ausprägungen psycho(patho)logischer Krankengeschichte zugrunde gelegt, deren Relevanz für die Studie sich weitestgehend aus dem Primärtextkorpus ableitet. Sie stammen in erster Linie aus den folgenden disziplinären Kontexten:

Psychoanalyse – namentlich primär die ‚großen‘ Falldarstellungen Sigmund *Freuds*, insb. der „Wolfsmann“-Fall und der „Kleine Hans“; außerdem spielen – allerdings eher als ‚Denkansatz‘, weniger als konkrete Fälle – psychoanalytische oder psychoanalytisch gefärbte Studien mit eher soziologischer oder historisch-politischer Thematik und kulturkritischer Ausrichtung eine Rolle, wie sie insb. in Deutschland in der Nachkriegszeit in Bezug auf die kollektivpsychologischen Folgen des Zweiten Weltkriegs angewandt wurden (etwa Alexander und Margarete Mitscherlichs Thesen über *Die Unfähigkeit zu trauern*):

Psychiatrie – hier mehrheitlich kürzere, eher skizzenartige Biogramme bzw. Krankengeschichten, die sich durch hermeneutische Zurückhaltung auszeichnen, vielmehr ‚Material‘ recht protokollartig präsentierten, etwa wunderliche Äußerungen von Kranken, z.T. wörtlichen Dialog (Explorationsgespräche) wiedergeben, die Symptomatik und Verlaufs- und

⁴² Bölts 2016: 107.

⁴³ Ibid. – Cf. zur Erfahrungsseelenkunde ausführlich auch 131 ff.

Behandlungsgeschichte beschreiben und oft auffällig kursorisch und knapp auf lebensgeschichtliche Bezüge eingehen; oft handelt es sich bei den Patienten um ‚chronische‘ Fälle, also dauerhaft hospitalisierte Personen mit i.d.R. ‚schweren‘ Befunden (meist Schizophrenie); und zwar handelt es sich hier um Krankengeschichten, die im Zusammenhang mit ‚psychopathologischer Kunst‘ stehen (*art brut*) und im Publikationskontext von Sammlungen/Anthologien von Text- und Bildmaterial von Psychiatriepatienten stehen (sozusagen als ‚Autorenbiogramme‘).

Pathographie – eine Schreib- und Forschungstradition, die den Zusammenhang von ‚Genie (oder Kreativität) und Wahnsinn‘ (oder, allgemeiner, Krankheit) an Fallgeschichten von Künstlern und anderen ‚großen Geistern‘ wie Wissenschaftlern, Philosophen, aber auch geschichtlichen Figuren – meist ‚großen Männern‘ – untersucht:

Literatur/Kunst – in Überschneidung mit der pathographischen Tradition, aber nicht auf diese spezifische Darstellungsform beschränkt: bekannte Fälle von psychischer Krankheit bei Künstlern/Schriftstellern, zuvorderst natürlich die ‚Dauerbrenner‘: Hölderlin, Lenz, Robert Walser, ...

Historische Fälle mit nachhaltiger Bedeutung in der Wissenschaftsgeschichte der Psychiatrie und darüber hinaus, wie bspw. der „Hauptlehrer Wagner“ oder der berühmte Fall Daniel Paul Schrebers, der (angefangen mit dessen autobiografischer Fallbeschreibung und der darauf basierenden ‚Fernanalyse‘ Freuds) bis heute immer wieder neue Deutungen namhafter Denker in verschiedenen Spezialdiskursen sowie fiktionale Bearbeitungen in Literatur, Film etc. produziert.

Dazu kommen noch die passim in den meisten theoretischen Abhandlungen zu psychopathologischen Fragen enthaltenen kürzeren Fall- und Illustrationsbeispiele und schließlich fiktionale Texte, die Wahnsinn, Krankheit usw. thematisieren/darstellen und die als literarisches Bildungsgut zum kulturellen Kanon gehören. – Dieses Korpus, das hier, wie gesagt, eher ‚im Hintergrund‘ mitzudenken ist und nur punktuell (im Falle konkreter intertextueller Bezugnahmen vonseiten der Primärtexte) herangezogen wird, ist nirgends scharf begrenzt, sondern eher als Tradition, kultureller Fundus oder ‚typologisches‘ Referenzsystem vorausgesetzt. Wo immer es für meine Argumentation konkret erforderlich ist, wird natürlich Genaueres über einzelne bestimmte Texte gesagt.

Wenn es nun um *literarische* Krankengeschichten geht, so sind einige Modifikationen notwendig, um das in Abschnitt 1 skizzierte Schema auf die ‚Erkenntnisdramaturgie‘ literarischer Krankheitsdarstellung(en) zu übertragen. Auszugehen ist hier von einer

Feststellung, die etwa in einem (hier auch sonst thematisch relevanten) Aufsatz von Thomas Anz am repräsentativen Beispiel der „Schizophrenie als epochale Symptomatik [...] um 1910“ sehr anschaulich exemplifiziert und schlicht formuliert wird: Ganz allgemein gesagt, handelt es sich darum, „dass das literarische Interesse an Krankheiten fundamental anders geartet ist als das medizinische“⁴⁴ (bzw. das wissenschaftliche überhaupt: einschließlich der ‚pathologisch‘ orientierten Psy-Wissenschaften):

Der poetische Diskurs neigt wohl generell dazu, Krankheiten in Sinnzusammenhänge zu integrieren, die über den streng eingegrenzten Sinnhorizont und Funktionsbereich einer wissenschaftlich-technischen Medizin [...] hinausgehen. (Anz 2006: 120)

Anz macht diese Feststellung im Zusammenhang einer Diskussion des Essays *Krankheit als Metapher* (Orig. *Illness as Metaphor*, 1977, dt. 1978) von Susan Sontag. Über den Argumentationszusammenhang dieses einzelnen Texts (der sich primär auf körperliche Krankheiten wie Krebs bezieht) hinaus meint der als ‚*Metaphorisierung*‘ von *Krankheit* verschlagwortete (von Sontag klar kritisch gemeinte) Befund, dass vor allem literarische und künstlerische Darstellungen von Krankheit – prinzipiell aber auch ein derartiges Sprechen über Krankheit in anderen Diskurskontexten – diese *rhetorisch* (‚uneigentlich‘) verwenden, um etwa moralische, poetologische, gesellschaftliche, religiöse, philosophisch-metaphysische (...) Probleme zu behandeln; so wird ‚Krankheit‘ zu Zwecken der poetologischen Selbstreflexion oder Abgrenzung, Kulturkritik oder in moralischen Argumentationen literarisch-ästhetisch *funktionalisiert*. Man könnte, statt von Metaphorisierung, auch von ‚Moralisierung‘, (rhetorischer) ‚Funktionalisierung‘ oder ‚künstlerischer Überhöhung‘ von Krankheit (als Motiv) sprechen. Sontags Vorwurf geht dahin, dass mit solchen Repräsentationen von ‚Krankheit‘ die ‚*Realität*‘ der Krankheit überdeckt, ja ‚untergraben‘ werde.⁴⁵ Dies geschieht nun allerdings – davon ist gleich ausführlich zu sprechen (siehe Abschnitt 4) – bisweilen gerade im Namen eines Realitätsbezugs, der sozusagen höher als die subjektiv erlebte ‚*Realität der Krankheit*‘ veranschlagt wird: nämlich im Dienste einer ‚*Diagnostik*‘, die sich nicht mehr auf die Krankheit des Einzelnen, sondern auf die ihn umgebende, übergeordnete *Wirklichkeit* selbst bezieht – nicht unbedingt nach dem Modell einer direkten/einfachen Umkehrung, bei der dann die Allgemeinheit der *sozialen* Umwelt – die Gesellschaft, die Normalität usw. – als (im Sinne einer ‚höheren‘ Wahrheit) ‚krank‘

⁴⁴ Anz 2016: 120.

⁴⁵ Cf. *ibid.*

erscheint, aber doch mit dem Ziel einer in aller Regel dezidiert ‚kritischen‘ Erkenntnis über die allgemeine, kollektive Wirklichkeit.

Damit ist vorläufig angedeutet, was mit dem anderen Titel-Stichwort „Wirklichkeitsdiagnostik“ gemeint ist. (Genauerer dazu im folgenden Abschnitt.) Wenn sich nun die ‚Diagnose‘ nicht mehr primär auf die Krankheit selbst, sondern auf etwas (auch) außerhalb des Kranken Liegendes, Allgemeineres bezieht, so wird in gewisser Hinsicht die Krankheit als Ganzes ‚Symptom‘, *Zeichen* (Signifikant), das auf dieses Andere verweist. Das konkrete Einzelsymptom verweist nicht mehr auf ‚die Krankheit‘, die (namentlich) zu identifizieren, zu *erkennen* ist (Diagnose), sondern allenfalls auf eine ‚Krankheitsursache‘, *insofern* das Allgemeinere, auf das verwiesen wird, in einen ätiologischen Zusammenhang mit der dargestellten ‚Krankheit‘ gebracht werden kann. Oder das Allgemeinere (bspw. ein gesellschaftlicher Missstand oder eine Epochenproblematik) *ist* die ‚Krankheit‘, wird als Krankheit symbolisiert, als die *eigentliche* Krankheit, auf die die dargestellte medizinische Affektion bloß als Symptom verweist oder per Analogie etwa (oder ...). Es handelt sich also, undifferenziert gesagt, um ‚sinnbildliche‘ oder eben – in einem unspezifisch-weiten Sinne – ‚metaphorische‘ Verwendungen von Krankheitsbildern. Die ‚Oder ... oder ...‘-Struktur in den voranstehenden Sätzen zeigt gut, wie mit einer solchen ‚metaphorischen‘ Funktionalisierung *sogleich* die Begrenzungen instabil werden und nicht mehr klar zugeordnet werden kann, was als Krankheit, was als Symptom, was als Ursache und wie es überhaupt ‚eigentlich‘ ‚gemeint‘ sei. Der Erkenntnis- oder ‚Wahrheitsgewinn‘, der durch solche poetische Entgrenzung versprochen wird, wäre jedenfalls erkaufte um den Preis eines Klarheitsverlusts. Das zentrale Thema der vorliegenden Studie ist nun eine gleichsam *methodologische* Modellierung der damit verbundenen poetologischen Probleme: Denn als Prämisse solcher poetischer Praxis kann angenommen werden, dass mit der Metaphorisierung von Krankheit ein alternatives Wissen eröffnet wird, das die streng wissenschaftliche Beschäftigung mit Krankheit(sfällen) nicht in den Blick bekommt – oder sogar systematisch bzw. ‚methodisch‘ verschleiert.

Bevor ich aber, unter dem Schlagwort ‚Traumarbeit‘, diese methodologische Fragestellung näher ausführe, sei hier noch einmal – ‚vorläufig abschließend‘ – zusammengefasst, welche Modifikationen an dem ‚erkenntnisdramaturgischen‘ Schema vorgenommen werden müssen, um die Elemente von der nichtliterarischen Krankengeschichte auf spezifisch *literarische* (poetische, fiktionale) Krankengeschichten gleichsam zu transponieren: Die *Beschreibung* individueller Krankheitsfälle sei in literarischen Texten also bezogen auf außermedizinische Themen und Problemkomplexe, die hier vorläufig (im Sinne etwa einer Arbeitsthese) auf den Bereich der *Gesellschafts-, Kultur-*

oder ‚Zeitkritik‘ (auch Ideologiekritik) eingeengt werden kann.⁴⁶ Die ‚*Diagnostik*‘ gilt nicht der Identifizierung eines Krankheitsbegriffs, sondern vielmehr einem Allgemeineren, das gemäß der vorläufigen These etwa ‚die Gesellschaft‘ oder der historisch-kulturelle Status quo sein könnte. *Ätiologie* als *Erklärung* und Rekonstruktion der Krankheitsursachen und Pathogenese stellt narrative Zusammenhänge her, die sich durch die *Verschiebung des diagnostischen Geltungs- oder ‚Zielbereichs‘* vom Individuum bzw. dessen Erkrankung auf die *äußere Wirklichkeit* als Einsichten in die Funktionsprinzipien, ‚Mechanismen‘ der Gesellschaft, des ‚Systems‘ u. dgl. präsentieren. Und schließlich kann, *not least*, in einem solchen Modell ‚*Therapie*‘ nicht mehr als Rückführung des einzelnen Kranken zur Normalität konzipiert sein, sondern ‚therapeutisches‘ Gegen-Handeln rückt vielmehr in die Nähe *utopischer* Gegenentwürfe zum Bestehenden.

Da es hier um *psychische* ‚Krankheiten‘ geht, ist allerdings ‚Metaphorisierung‘ nicht immer ganz klar von – wörtlich-, ‚eigentlich‘ gemeinten – ätiologischen Zuschreibungen zu unterscheiden: Wenn Krebs ‚moralisch‘ oder ‚psychologisch‘ gedeutet wird, so mag das im medizinischen Sinne schon etwas fragwürdiger sein als, bspw., die Auffassung, dass die moderne oder zeitgenössische Arbeitswelt Menschen psychisch oder körperlich krank machen kann. Der Bezug von Krankheitskonzepten wie bspw. (historisch) Neurasthenie oder (heute) Burnout auf die kulturelle, gesellschaftliche, ökonomische Gesamtlage ist nicht ‚metaphorisch‘, sondern es wird ein *tatsächlicher* ätiologischer Zusammenhang behauptet. Die spezifisch literarische Modellierung von Krankengeschichten besteht sich also mitnichten in ‚Metaphorisierung‘ allein (die vielleicht nicht einmal ein ‚notwendiges‘ Element darstellt); die Differenz wird sich ebenso sehr aus der Einschreibung in genuin literarische Traditionen ergeben, d. h. für uns: anhand genuin *literaturwissenschaftlicher* Analyse Kriterien wie Topoi, Motivik, Intertextualität usw. näher bestimmen lassen.

d) Künstlererzählung – Dichtung & Wahnsinn & Wahrheit – Künstlerkrankengeschichte

Als letzte Komponente kommt nun noch die die Künstlererzählung zu dem Kompositum aus psychologisch-literarischer Fall-/Krankengeschichte. Mit ‚Künstlerkrankengeschichten‘ ist zunächst einfach gemeint, dass die Hauptfiguren, die Individuen, deren Krankengeschichte erzählt wird, zugleich Künstlerfiguren sind. Ich referiere hier über die Künstlererzählung als Genre (worüber es natürlich Forschungsliteratur zuhauf gibt) weniger ausführlich als zu dem Fall-/Krankengeschichte-Komplex. Anzumerken sind im vorliegenden Kontext, erstens: die

⁴⁶ Allerdings wird sich in den konkreten Textanalysen zeigen, dass doch auch andere, noch weitere Bereiche anvisiert werden, bis hin zu so etwas wie Naturphilosophie, Kosmologie oder (zumindest am Rande) auch ‚Metaphysik‘.

strukturellen und inhaltlichen Parallelen und Analogien zur (insb. psychopathologischen) Kranken-/Fallgeschichte; zweitens, die manifesten Verbindungen, die die Künstlerthematik literatur- und wissenshistorisch mit dem Wahnsinnsthema eingegangen ist; und drittens die eigene Erkenntnis- oder Wissens-Thematik, die dem Genre Künstlererzählung inhärent ist.

Zum ersten Punkt ist zunächst das Thema der Normabweichung zu nennen. Der künstlerische Mensch ist, in gewisser Hinsicht, bereits als solcher ‚Fall‘ – der Oberbegriff, der er zuzuordnen ist, wird ja genannt: eben ‚Künstlertum‘. Das wäre, freilich sehr generisch, schon ein *Rahmen*, der den von Pethes und Krause als Kriterium der Fallgeschichte formulierten „Generalisierungsdiskurs“ beistellt – den Einzelfall sozusagen in eine (im Text nicht manifest vorhandene) virtuelle ‚Serie‘ vergleichbarer Fälle einordnet. Zwar geht es gerade hier besonders emphatisch um Singularität, Besonderheit und Individualität; aber die moderne Fallgeschichte ist ja, wie wir gesehen haben, gerade mit der paradoxen bzw. aporetischen Struktur von Individualität befasst, sowie mit dem Verhältnis von Besonderem und Allgemeinem. Dass im Übrigen auch die Künstlerthematik Vergleichbarkeit produziert, ließe sich auch an dem empirischen Befund belegen, dass die zentrale Künstlerfigur in solchen Erzählungen sich oft an anderen, früheren Künstlergestalten spiegelt, mit diesen identifiziert. Das gilt nicht nur für das intradiegetische Geschehen, sondern ziemlich regelmäßig auch für die Erzählung als solche: Der ‚Verdacht‘, dass etwa fiktional(isiert)e Erzählungen über reale Künstlerpersönlichkeiten weniger strikt hermeneutisch deren Biografie und poetologische Problematik nachzeichnen (wie es eine wissenschaftliche Darstellung tun sollte), als vielmehr das eigene Künstlertum, die „eigene Schaffensnöte und Lebensproblematik“ des Autors der anderen Künstlerfigur auf den Leib schreiben: dieser Befund ist allgemein genug, dass er in einem (freilich etwas veralteten) Nachschlagwerk wie dem *Sachwörterbuch der Literatur* von Gero von Wilpert in der generischen Beschreibung der Gattung steht.⁴⁷ Die damit angedeutete, ausgeprägt analogische Denkweise der poetologischen (Selbst-)Reflexion könnte an sich schon als ‚kasuistischer‘ Rahmen gesehen werden. Der Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft ist bekanntlich im Genre der Künstlererzählung besonders emphatisch ausgeprägt. Auch nimmt die epische Großform des Genres, der Künstlerroman, typischerweise die Form eines Entwicklungsromans an – ein biografisches Erzählschema, das insb. zu dem der psychologischen Fallgeschichte sehr starke Parallelen aufweist. Die mittleren und kürzeren Formen dagegen haben – in vielen Künstlerdramen wie in der eigentlichen Novelle – etwas entschieden Novellistisches, wo der Konflikt zwischen dem mit außergewöhnlicher Kreativität und Sensibilität geschlagenen

⁴⁷ Cf. die Lemmata zu „Künstlerdrama“ und „Künstlerroman, -novelle“ in der 6. Auflage (Stuttgart 1979).

Individuum und der sozialen Umwelt schlaglichtartig (cf. Vischers Charakterisierung der Novelle⁴⁸) in einer zugespitzten Situation sich manifestiert, die der „Krise“ (im Sinne von Pethes und Krause) des literarischen Fallgeschichten-Schemas zum mindesten strukturäquivalent ist.

So scheint es naheliegend genug, dass das Künstlerthema mit dem Thema der psychischen Abweichung bzw. ‚Krankheit‘ vielfach auch direkt verbunden wurde. Über die eingangs skizzierte ‚pathozentrische‘ Literaturauffassung hinaus gibt es eine lange, wenn auch vielleicht eher diskontinuierliche Tradition fest etablierter Topoi, die Künstlertum mit psychischer Abweichung bis hin zum manifesten ‚Wahnsinn‘ verbindet. In der Literaturgeschichte selbst gibt es bekanntermaßen bestimmte Epochen bzw. ‚Richtungen‘, die im historischen Überblick als (selbst krankheitsmetaphorisch gesprochen) ‚virulente‘ Phasen der programmatischen Assoziierung von Künstlertum und Krankheit gelten können – am prominentesten sicherlich die Romantik und die Literatur um 1900, *Décadence*, Expressionismus, Wiener Moderne. Das alles muss hier nicht eigens dargestellt werden (ich komme auf einzelne literarische Phänomene näher zu sprechen, wo in den Primärtexten konkrete Bezüge vorliegen). Eine gewisse ‚überzeitliche‘ Persistenz hat aber jedenfalls der Topos ‚Dichtung & Wahnsinn‘ (bzw. Krankheit), natürlich in verschiedenen zeit- und kulturtypischen Ausprägungen. – Im außerliterarischen Diskurs ist hier vor allem die *pathographische* Schreibtradition zu nennen, die in der Hauptsache eine interdiskursive Schnittfläche aus Medizin und Psy-Wissenschaften einerseits, Biografik und Kreativitätsforschung andererseits darstellt. Zwar kann ‚Pathographie‘ im Prinzip auch allgemein eine auf den Aspekt der Krankheit zentrierte Form biografischen Schreibens meinen; typischerweise geht es aber um historisch ‚bedeutende‘ Personen, herausragende Gestalten der Kunst- und Geistesgeschichte, aber auch der Politik usw. Man kann die im 19. Jahrhundert entstandene pathographische Forschungstradition auch als eine Kombination aus medizinischer oder (meistens) psychologischer bzw. psychopathologischer Kasuistik und Kreativitätsforschung begreifen. Die klassische Formel ist die (romantische) vom Zusammenspiel von ‚Genie und Wahnsinn‘. Beiträge zur Pathographik kommen aus verschiedenen Disziplinen, die Verfasser sind aber mehrheitlich Ärzte, auch die Psychoanalyse hat viele pathographische Studien hervorgebracht.⁴⁹ Im vorliegenden Kontext ist zu betonen, dass das Erkenntnisinteresse der Pathographie, nämlich das „einer Bestimmung und Gewichtung des Anteils des Abweichenden (→Norm) und Krankhaften am

⁴⁸ Cf. Krause 2014: 257 f.

⁴⁹ Cf. den Artikel „Pathographie“ von Tilman Fischer in L&M (602–607).

historisch Bedeutsamen“⁵⁰ der Problematik Besonders/Allgemein eine bestimmte Wendung gibt: Aufgrund der *allgemeinen* (kollektiven) Bedeutung, die den Leistungen dieser ‚großen Persönlichkeiten‘ zugemessen wird – namentlich wenn es sich um kanonisierte Autoren oder Künstler etwa handelt –, ist die Abweichung vom *Normalen* im Sinne von Durchschnitt zugleich *normsetzend* (im Sinne des *Normativen*, Vorbildlichen). Die Pathologisierung der Kreativität geht also tendenziell mit einer gewissen Aufwertung des Pathologischen einher. Man könnte wohl von einer ‚Dialektik‘ von (normativer) Norm und Norm(alitäts)abweichung sprechen. Im Unterschied dazu neigen *literarische* Künstlerkrankengeschichten aber wohl eher dazu, das Prekäre der Künstlerexistenz im Bild der Krankheit darzustellen; die repräsentativen Geistes- und Geschichtsheroen, deren Krankengeschichten die Pathographie schreibt, bleiben ja letztlich solche, wenn auch, sozusagen, ihre ‚Gesundheit‘ in Mitleidenschaft gezogen wird. Die Künstlerfiguren der fiktionalen Krankengeschichten sind – tendenziell – wohl öfters auch soziale *Außenseiter*, deren Normabweichung problematischer modelliert ist als bis zu einem gewissen Grade vorbildliche Exzentrik der ‚großen Männer‘ (meist sind es ja Männer⁵¹).

Die Künstlererzählung hat auch eine der epistemischen Dramaturgie der Krankengeschichte verwandte Erkenntnis-Problematik, die dem Genre inhärent ist. Denn *Künstlererzählungen* sind in aller Regel auch in irgendeinem Maße „*poetologische* Fiktion“. Unter diesem Schlagwort beschreibt Jan Wiele (2010) das Genre der „selbstreflexiven Künstlererzählung im 20. Jahrhundert“. Eine Abgrenzung allerdings vorab: Wiele betont den *metafiktionalen* Aspekt solcher Erzählungen; mir scheint indes, dass eine im Text selbst thematisch werdende Auseinandersetzung mit Poetik, also *poetologische Reflexion*, nicht unbedingt mit Metafiktion und Autoreferenzialität des Texts in *dem* Sinne einhergehen muss, dass die Erzählung von ihrer eigenen Entstehung erzählt. Die Primärtexte, mit denen ich es hier zu tun haben werde, sind sicherlich (in Teilen oder zur Gänze) poetologische Fiktionen bzw. ‚erzählte Poetik‘; aber nicht im engeren Sinne metafiktional (oder doch nur ansatzweise). Für die vorliegende Arbeit ist also davon auszugehen, dass der poetologische Gehalt der Künstlererzählungen eher in ‚allgemeiner‘ poetologischer⁵² Reflexion besteht als in spezifisch metafiktionaler Selbstthematisierung des *Texts*. – Ansonsten aber zielen Wiele

⁵⁰ Fischer 2005: 603 (L&M).

⁵¹ Cf. die von Fischer aufgezählten einschlägigen Einzelstudien (L&M 604–606).

⁵² ‚Poetologisch‘ auch in einem Doppelsinne, den Wiele in einer Fußnote (cf. S. 62, Fn. 218) anmerkt: Wilfried Barners hatte im Jahrbuch *Scientia Poetica* 2005 den Ausdruck ‚Poetologie‘ als Synonym zu ‚Poetik‘ kritisiert: Das Adjektiv zu ‚Poetik‘ müsste eigentlich ‚poeseologisch‘ lauten, während ‚poetologisch‘ eigentlich auf die Lehre vom ‚Poeten‘, also nicht von der Dichtkunst, sondern vom *Dichter* sich bezöge. Der Sprachgebrauch hat diesen Einwurf unberücksichtigt gelassen. ‚Poetologisch‘ meint also weiterhin: mit Fragen der Poetik befasst, kann aber – und diese Doppeldeutigkeit ist im Hinblick auf *Künstler*-Erzählungen, wie auch Wiele anmerkt, durchaus erwünscht – zugleich auch die Reflexion über den/die Dichter/in mitkonnotieren.

Ausführungen ziemlich genau auf das, was ich hier mit dem Erzählschema der Krankengeschichte verbinde und in dieser Spezialform als Gegenstandsbereich anvisiere. Es handelt sich also um (Krankheits-)Erzählungen, bei denen eine „Dichterfigur im Mittelpunkt ihrer Handlung steht oder sie selbst erzählt“⁵³; „Dichterfigur“ passt für mich besser als „Schriftstellerfigur“, da „Schriftsteller“ ja mehr als „Dichter“ eine bürgerliche *Profession* bezeichnet, was gerade bei psychopathologischen Künstlerfallgeschichten nicht immer auf die zentrale Figur zutrifft. – Wie Viele schön formuliert, macht diese spezielle Besetzung der Position der zentralen Erzählfigur insb. auf Ebene der Bewusstseinsdarstellung (der Narration ‚innerer‘ Vorgänge, wie sie im inneren Monolog und ähnlichen Formen personalen Erzählens sich manifestiert) einen bedeutenden Unterschied: „Nicht ein ‚Leutnant‘ oder ein ‚Fräulein‘ [wie bei Arthur Schnitzler, Anm. MK] stehen in dieser Literatur nun im Mittelpunkt, sondern ein Dichter“.⁵⁴ Poetologische Fiktion „liefert Psychogramme von Schriftstellern“⁵⁵ (oder eben Dichterfiguren). Insofern solche Schriftstellernerzählungen von Leuten geschrieben werden, die selbst Schriftsteller sind, enthält das Genre nicht selten eine *autofiktionale* Dimension (selbst dann, wenn die Schriftstellerfigur nicht heißt wie der Autor, in ihrer Biografie an die des Autors angelehnt ist u. dgl.): „die *Inszenierung* der Schriftstellerfigur zwischen biographischer Spur ihres Schöpfers einerseits und gezielter Fiktionalisierung andererseits“.⁵⁶ Klarzustellen ist von meiner Seite noch, dass die poetologische Dimension bei mir, im Gegensatz zu Viele, nicht die „dominante Lesart“⁵⁷ darstellt; es ist in der vorliegenden Studie *ein* wichtiger Aspekt, aber nicht der primäre.

Mit Blick auf die Erkenntnisthematik, die ich eingangs am abstrahierten Krankheitsnarrativ dargestellt habe, und den zentralen Aspekt der ‚Wirklichkeitsdiagnostik‘ (siehe gleich Abschnitt 4) ist an der poetologischen Thematik besonders das Kardinalproblem des *Wirklichkeitsbezugs* hervorzuheben. „Die Form der poetologischen Fiktion [...] problematisiert den *Transformationsprozess von Wirklichkeit in Literatur*“⁵⁸. Im Rahmen schriftstellerischer Programmatiken, die emphatisch auf die im 2. Abschnitt umrissenen Kategorien des Verstehens/Begreifens abzielt, auf (kritische) Einsicht in ‚pathogene‘ Zusammenhänge und Wirkungsgefüge, ist der Wirklichkeitsbezug der Literatur als ein eminent ‚*diagnostischer*‘ modelliert. Da es sich hier um *psychische* Krankheiten handelt, die psychotherapeutisch – also primär durch Gespräche – behandelt werden, ist die Analogie zur

⁵³ Viele 2010: 66.

⁵⁴ Viele 2010: 67.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Viele 2019: 70, kursiv im Original.

⁵⁷ Cf. den Abschnitt 1.7 in Viele 2019: 71.

⁵⁸ Viele 2010: 234.

Erkenntnisthematik des Krankheitsnarrativs eine besonders enge: Es ist das deskriptiv-diagnostisch-ätiologische Vermögen der *Sprache*, das in beiden Narrativen thematisiert wird. Die Literaturauffassung, die der aufklärerisch engagierten Poetik des skizzierten Typs zugrunde liegt, erinnert an die Etymologie des Wortes ‚Kunst‘ selbst. Die gern erinnerte Tatsache, dass ‚Kunst‘ von ‚können‘ kommt, weist in der etymologischen Vertiefung auf die ‚ursprüngliche‘ Einheit der Wissensdisziplinen. Wie sich im *Duden* nachlesen lässt, hat das Verb ‚können‘ im Deutschen die folgende Geschichte: „mhd. künnen, kunnen, ahd. kunnan = (geistig) vermögen, wissen, verstehen, urspr. = kennen, wissen“ (Lemma *können*). ‚Kunst‘ [mhd., ahd. kunst] ist damit „urspr. = Wissen(schaft)“, dann „auch Fertigkeit“ (Lemma *Kunst*) in dem Sinne, wie es der Verwendung etwa in ‚Heilkunst‘ (für Medizin) oder dem handwerklichen Kunstverständnis entspricht. Auch in der ‚Erkenntnisdramaturgie‘ des Krankheitsnarrativs geht der Weg vom *Wissen* zum *Können*: vom gründlichen Kennen-lernen (cf. die Etymologie von ‚Diagnostik‘), von der Beschreibung, Erklärung und *Darstellung* zum Verändern-Können. Freilich gibt es, anders als in der Medizin, wo die praktische ‚Probe aufs Exempel‘ gemacht werden kann und sich die *Richtigkeit* der Beschreibung (idealtypisch) im Zweifelsfall an der *Wirksamkeit* der Therapie pragmatisch erweisen kann (wenn der Patient gesund wird, wird die Diagnose schon richtig gewesen sein ...), in der Literatur keine Bestätigung der Diagnose durch den Ausgang: Utopie und Therapie sind nicht einfach analog. Gleichwohl ist etwas von dem Zusammenhang zwischen Wissen und Können noch in der Prämisse enthalten, die literarische Untersuchung des *Wie* und *Warum* müsse schließlich die Veränderbarkeit des *Was* aufzeigen.

Im Zusammenhang mit dieser epistemischen Thematik ist schließlich noch auf einige literarische Topoi einzugehen, an denen sowohl das Künstler- als auch das Krankheits-/Wahnsinnsthema partizipieren – nicht selten sozusagen in Personalunion. Es ist der in der oben schon erwähnten Monografie *Der europäische Künstlerroman* von Peter Zima zentral problematisierte und auf das Doppelschlagwort ‚Kritik & Utopie‘ gebrachte Anspruch der Kunst (oder eigentlich ja der Künstler), als kritisches Gewissen und Statthalterin der Utopie eine zugleich exzentrische und kollektiv bedeutsame Position einzunehmen. Die aufklärerische Erkenntnis-Programmatik ist in diesem Sinne eine gegenüber den ‚kunstreligiösen‘ Tendenzen des romantischen Idealismus sozusagen ‚säkularisierte‘ Variante dieses kritisch-utopischen Literaturverständnisses. Gleichwohl steht auch solche Verbindung von Künstler und Krankem noch in Verbindung mit dem alten *Seher-Topos*, der entweder mit dem Künstler *oder* dem Wahnsinnigen besetzt werden konnte oder mit *beiden* Figuren in Personalunion.

Damit ist der Gegenstandsbereich umrissen, in dem wir uns analytisch-kritisch-interpretierend umtun werden. Konkret wird es sich in den folgenden Textanalysen um *zwei* Erzählwerke handeln, die in einer groß angelegten komparatistischen Gegenüberstellung als exemplarische Künstlerkrankengeschichten das Analysematerial einer, nun ja – Fallstudie darstellen. Es handelt sich um den Roman *März* (1976) von Heinar Kipphardt und das Prosabuch *Schwindel. Gefühle.* (1990) von W. G. Sebald. Bevor ich diese beiden Texte genauer vorstelle, muss nun aber noch die andere Titelphrase, „Traumarbeit als Wirklichkeitsdiagnostik“, erläutert werden und damit die Fragestellung, die hier verfolgt wird.

4. „Traumarbeit als Wirklichkeitsdiagnostik“; Arbeitsthese

„Wirklichkeitsdiagnostik“ meint hier, wie oben bereits skizziert, eine *diagnostische* (untersuchende) Schreibpraxis, die sich nicht – wie in wissenschaftlichen Krankengeschichten – auf Erkenntnisse *über* die Krankheit des Einzelnen richtet, sondern auf das ‚größere Ganze‘ der äußeren Wirklichkeit oder bestimmte Teile/Aspekte davon. Die Reihe *Beschreiben* → *Bestimmen/Benennen* → *Rekonstruieren/Erklären*, um Perspektiven für *Veränderung* aufzuzeigen, bezieht sich also auf außermedizinische und auch über psychologische Phänomene im engeren Sinne hinausgehende Sachverhalte, auf ‚die Wirklichkeit‘ selbst, sei diese als gesellschaftlich-kulturelle, ökonomisch-politische oder natürliche anvisiert. Es geht, mit anderen Worten, um eine *objektive* Erkenntnis, die über das subjektive Leiden anvisiert wird, allerdings nicht über den begrenzten Gegenstand der *Krankheit* im wissenschaftlichen Sinne, sondern das, sozusagen, ‚übergeordnet Objektive‘, den Kontext der Krankheit. Es wurde in der Diskussion über „Krankheit als Metapher“ bereits angedeutet, dass solche ‚Wirklichkeitsdiagnostik‘ mit rhetorischen Mitteln ‚uneigentlichen‘ Sprechens einhergehen kann, die allerdings unbestimmt blieben. Anstelle einer bloßen ‚Metaphorisierung‘ von Krankheit tritt nun in der vorliegenden Arbeit der Begriff der ‚*Traumarbeit*‘, der hier ganz bewusst als ein offenes, flexibles, auch heuristisches Konzept verwendet und daher nicht ganz genau bestimmt wird. Allerdings können durchaus Bestimmungen gegeben werden, was ich allerdings erst nach der Einführung der Primärtexte und -autoren tun werde, da die Bestimmung zunächst von der Rekonstruktion der Begriffsverwendung in den poetologischen Aussagen der Autoren selbst ausgeht; der Untersuchung lege ich aber ein *eigenes*, gegenüber der Begriffsverwendung der Primärtextautoren bei aller Bezugnahme eigenständiges (offenes) Konzept von ‚Traumarbeit‘ zugrunde, das dann näher erläutert wird. An dieser Stelle sei nur auf eine *grundlegende Bestimmung* hingewiesen: Der Begriff ‚Traumarbeit‘, der in

Kombination mit psychopathologischen Krankengeschichten dominant auf die Freud'sche Psychoanalyse verweist, meint bei Freud einen Vorgang, der (nur) insofern Erkenntniswert hat, als durch diesen überhaupt psychisches Material zum Bewusstsein gelangt, das ansonsten unbewusst, verdrängt, verborgen, also dem bewussten Denken und willkürlichen Erinnern nicht zugänglich ist. Das Material – der „manifeste Trauminhalt“ in Freuds Terminologie – ist aber an sich zunächst nicht aussagekräftig, ja wirkt zum großen Teil unsinnig oder auch läppisch, irrelevant, verworren usw. Es muss durch *Analyse*, *Traumdeutung* ‚zum Sprechen gebracht‘ werden. Denn hinter dem „manifesten Inhalt“ liegt ein verborgener Sinn, die „latenten Traumgedanken“. Diese sind nach Freuds Theorie die *eigentliche* ‚Aussage‘ des Traums, der manifeste Trauminhalt dagegen im Grunde ein uneigentlicher – ‚verschlüsselter‘ (chiffrierter) – Ausdruck, der sie vertritt. Das Modell ist ein rhetorisches. Freud spricht von „*Entstellung*“ – die Art der Verfremdung oder ‚Uneigentlichkeit‘ ist nicht einheitlich, sondern vielfältig (daher gibt es keinen einheitlichen ‚Schlüssel‘ für Traumdeutung, etwa nach einem metaphorischen, allegorischen, symbolischen Modell usw.) – und diese Entstellung ist das Ergebnis der „Traumarbeit“. Diese findet statt, weil eine „Zensur“ zwischen Unbewusst-Verdrängtem und Bewusstsein umgangen werden muss, und das Material, das durch die Traumarbeit an die Oberfläche zu gelangen vermag, *verbirgt* die eigentlichen (unbewussten) Gedanken und ermöglicht es zugleich, an sie heranzukommen. Traumdeutung ist nichts anderes als die Rückgängig-Machung der Traumarbeit, die Rückverfolgung des Wegs der Entstellung. Der Erkenntniswert ist zum einen *praktisch-therapeutisch*: Man kommt so zu dem unbewussten Konfliktmaterial, das die psychische Störung (die Träume werden ja meist im Kontext von Neurosen-Therapien erzählt, und selbst der Traum eines ‚Gesunden‘ stellt im Prinzip eine kleine nächtliche ‚Normal-Psychose‘ dar, geht auf Material zurück, das beim Gesunden nicht aktuell, aber doch *potenziell* auch pathogen wirken kann) verursacht. Und zum anderen ist der Erkenntniswert ein *allgemeiner*, psychologisch-anthropologischer, weil die „Arbeitsweise“ des Unbewussten (des nach Freud größeren und ‚eigentlicheren‘ Teils der menschlichen Psyche) auf diesem Weg nachvollzogen werden und indirekt auf nicht direkt beobachtbare (sozusagen transzendente) Voraussetzungen unseres Seelenlebens geschlossen werden kann. Die Richtung des Erkenntniswegs geht in Freuds Konzeption also *nach ‚innen‘*, und die Traumarbeit wirkt dabei eigentlich obskurierend, entstellend, man könnte auch sagen *mystifizierend*. Da nur durch diese Mystifikation überhaupt beobachtbares Material vorliegt, ermöglicht sie – über die Traumanalyse und -deutung – Erkenntnis. Die psychische Funktion der Traumarbeit selbst ist aber die reine Verschlüsselung, zum *praktischen* Zweck der Zensurumgehung. Die

wunderlichen Assoziationen und Gedankenverbindungen der Traumarbeit – und das Wesen des psychopathologischen *Symptoms* ist nach Freuds Theorie dem manifesten Traumbild ganz analog –, die seltsamen Bildungen, Wortspiele, Mischfiguren usw., die die Traumarbeit produziert, zeigen zwar manchmal auch ‚tiefere‘ Verbindungen auf. Im Prinzip kommt aber der Traumarbeit selbst keine Erkenntnis zu: Die Verbindungen, die sie herstellt, sind rein rhetorisch-funktional, man könnte auch sagen expressiv, opportunistisch: Sie nutzt, was immer verfügbar ist, um die Traumgedanken ‚auszudrücken‘. Wenn das Luftschiff (ein Beispiel Freuds für die Historizität des Traummaterials) aufgrund seiner Form den Penis vertreten kann im Traum, so eröffnet diese Assoziation im Grunde keine Erkenntnis über das Luftschiff als Element der äußeren Wirklichkeit. Die Traumarbeit will *keine neuen Zusammenhänge herstellen*, sondern bringt bloß bereits existierende Gedanken in andere Form. Sie *ermöglicht* so Erkenntnis – dem Psychologen/Analytiker und dem Patienten über sich selbst und seine Erkrankung –, produziert aber selbst keine.

In den Künstlerkrankengeschichten, denen hier meine Aufmerksamkeit gilt, wird nun *Traumarbeit* gleichsam umgekehrt als eine poetische ‚Methode‘ angewandt, die Diagnostik nicht ermöglicht, sondern *selbst* diagnostisch ist. Die Blickrichtung wird umgekehrt: ‚Traumarbeit‘ wird als Erkenntnis-Instrument *nach ‚außen‘* gerichtet. Die Entstellungen der Traumarbeit sollen – so zumindest die **Arbeitsthese**, die dann in den Textanalysen zu überprüfen ist – ‚draußen‘, in der Wirklichkeit außerhalb des psychischen Innenraums des Individuums, etwas sichtbar, erkennbar, durchschaubar machen. Die Assoziationen, Gedankenverbindungen, Bildverdichtungen, Sprachfiguren und Bedeutungsverschiebungen der Traumarbeit sollen Zusammenhänge herstellen oder einsichtig machen, die zuvor verborgen waren oder nicht in den Blick kamen. Zwar bedarf wohl auch diese Entstellung der Deutung: Doch die ‚Übersetzungen‘ der Interpretation führen nicht in den *idios cosmos* des ‚Inneren‘, sondern beziehen sich auf das objektive (kollektiv-intersubjektive) ‚Außen‘; die Zusammenhänge, die zu rekonstruieren sind, liegen nicht in den vorformulierten Traumgedanken, die bloß ‚verschlüsselt‘ werden, sondern stellen objektive Gegebenheiten unserer Wirklichkeit (die Gesellschaft, ...) dar, die durch die poetische Traumarbeit nicht verschlüsselt, sondern allererst in den Blick gebracht werden sollen. ‚Traumarbeit‘ wäre also hier ein gleichsam *methodologisches* Konzept: ein poetisches *Verfahren* mit der Funktion der Wirklichkeitsdiagnostik.

Eine zentrale Frage ist allerdings, ob es sich wirklich um eine alternative Erkenntnismethodik handelt, einen eigenständigen Modus der Wissensproduktion, oder ob nicht letztlich auch hier bloß Gedanken ‚chiffriert‘ werden, die (wie die latenten

Traumgedanken) sehr wohl in ganz gewöhnlicher, ‚normaler‘ Sprache formulierbar wären. Dann würde sich die Frage stellen nach dem ästhetischen *Zweck* solcher Praxis: Handelt es sich etwa um bloße Differenzmarkierung zu außerliterarischen Diskursen durch augenfällige ‚Poetisierung‘, um so etwas wie ‚Manierismus‘ mithin, oder hat die Verschlüsselung rein rhetorische Funktion (etwa: den Leser besonders zum ‚Mitdenken‘ engagieren, indem dieser ‚Rätsel‘ lösen muss)? Aber es steht zunächst ja durchaus zur Debatte, *ob* ‚Traumarbeit‘ in den zu untersuchenden Texten über bloße rhetorische Funktionen hinaus nicht doch auch andere, genuine Qualitäten hat.

Damit ist, sehr vorläufig, die Fragestellung der Arbeit umrissen. Zu betonen ist noch, dass ich mit ‚poetischer Traumarbeit‘ in der Regel *nicht* literaturpsychoanalytisch von einer unbewusst wirksamen Seelentätigkeit unter der gestaltenden Hand des Autors spreche, sondern von bewussten Gestaltungsabsichten, nämlich dem Einsatz eines Verfahrens, einer ästhetischen Strategie oder Methode, die im außerdem *im Text*, nicht bei seiner Entstehung angewandt wird. Ob darüber hinaus auch eine ‚Traumarbeit‘ auf Ebene der Werkgenese, des schriftstellerischen Arbeitsprozesses und fiktionaler Verfahren als sinnvolles Beschreibungskonzept infrage kommt, wird am konkreten Material ebenfalls reflektiert. Nur am Rand und punktuell erwäge ich tatsächlich auch hier und da einmal, ob im Falle einzelner literarischer Phänomene nicht auch gewisse literaturpsychologische Erklärungen erhellend sein könnten. Die Form, die ‚Traumarbeit‘ als beschreibbares Textphänomen annimmt, beschränkt sich auch nicht auf *erzählte Träume*, die freilich das einschlägigste Material darstellen; ebensoviel Aufmerksamkeit gilt aber im weiteren Sinne ‚onirischen‘ oder mit anderen psychisch/ästhetisch alteritären Zuständen, Wahrnehmungs- und Denkweisen verbundenen Episoden oder Darstellungsmodi. Es scheint mir wenig sinnvoll, den infrage kommenden Materialbereich vorab theoretisch festzulegen; in den Textlektüren wird schon deutlich genug werden, worum es hier geht.⁵⁹

Schließlich noch eine Bemerkung zu dem Verhältnis dieser poetologischen Fragestellung zum Forschungsparadigma ‚das Wissen der Literatur‘. Bei der Frage nach dem

⁵⁹ Mit der Konstellation von Traum und psychologischer Krankheitsfallgeschichte ist – trotz der Modifikationen und Umkehrungen, die ich gegenüber dem Freud’schen Modell vornehme, und (das muss klargestellt werden) trotzdem ich hier ausdrücklich keineswegs die die Freud’sche Theorie im Ganzen unterschreibe oder übernehme – die *psychoanalytische* Krankengeschichte (und namentlich Freuds Fallberichte) das wichtigste – allerdings eben nicht ausschließliche – außerliterarische Referenzmodell für die Modellierung der Krankheits- als Erkenntnisproblematik. Das Narrativ der psychoanalytischen Fallgeschichte besteht, wie Krause resümiert, stets darin, „offenzulegen, wie ein latentes, in der Vergangenheit liegendes sexuelles Trauma unter Berücksichtigung der rhetorischen Transformationsmechanismen des Unbewussten die manifeste, aktuelle Symptomatik bedingt“ (268). Dieses Narrativ lässt sich freilich nicht ohne weitere ‚Transformationen‘ auf das hier skizzierte Konzept von *poetischer* Traumarbeit übertragen. Die „rhetorischen Transformationsmechanismen“ dienen hier, wie dargestellt, nicht dem ‚Ausdruck‘ bereits vorhandener (wenn auch unbewusster) Gedanken, sondern produzieren eigentlich überhaupt erst Gedanken, die dann zu ergründen sind ...

‚Wissen *der* Literatur‘ geht es ja unter anderem darum, ob Literatur ein genuin eigenes Wissen habe, also nicht bloß interdiskursiv verarbeite, darstelle, reflektiere usw., sondern evtl. ein eigenes ‚Wissen‘ *produziere*, das different von dem wäre, das die Wissenschaften hervorbringen; das schließt auch die Frage ein nach spezifisch literarischen/poetischen Erkenntnisweisen, oder technischer formuliert: *Verfahren, Erkenntnismitteln*. Es liegt nahe, anzunehmen, dass die skizzierte poetische ‚Umfunktionierung‘ von Traumarbeit auf eine solche Eigenständigkeit literarischer Erkenntnis hinausläuft. Besonders prägnant ist die Betonung eines eigenen ‚Wissens‘ der Kunst natürlich, wenn sie mit der Behauptung verbunden ist, dass andere (wissenschaftliche) Diskurse aufgrund methodischer oder systemischer Mängel/Begrenzungen zu solchen Einsichten, wie Literatur sie ermöglicht, nicht *fähig* seien, oder dass sie gar zur *Verschleierung* der wahren Verhältnisse beitrügen. Literatur wird dann entweder (mindestens) als komplementäres, ebenbürtiges Erkenntnis-, Verfahren‘ postuliert oder sogar oppositionell-polemisch als ‚Berichtigung‘ bspw. psychoanalytischer oder psychiatrischer Modellierungen eines bestimmten Sachverhalts. Aber ich will an dieser Stelle aufhören, die Problematik abstrakt-theoretisch zu entwickeln, und das bisher Gesagte an den Primärtexten und den poetologischen Aussagen ihrer Autoren konkretisieren.

5. Zur Untersuchungsform; Vorstellung der Primärtexte

a) *Komparatistische Fallstudie*

Die theoretischen und wissenshistorischen Ausführungen in dieser Einleitung sollen keinen falschen Eindruck machen (falsche Erwartungen wecken) – sie stehen hier sozusagen komplementär, ausgleichend zum Hauptteil der Arbeit: Dieser, den man ‚Krankengeschichten & Analysen‘ überschreiben könnte, besteht aus sehr ausgedehnten Lektüren zu – im Kern – nicht mehr als zwei Primärtexten, die zwischen einer mehr analytischen Herangehensweise und ausführlichen Interpretationen schwankt, stellenweise auch essayistisch ausschweift. Wissenshistorische oder theoretische Aspekte spielen darin nur mehr eine untergeordnete, über lange Strecken oft gar keine manifeste Rolle. Es handelt sich also um eine ausgesprochen textzentrierte Untersuchung. Dass ich bisher noch gar nicht auf die Primärtexte eingegangen bin, sondern die poetologische Problematik und Fragestellung ‚im Allgemeinen‘ dargestellt habe, sollte ein über die konkret untersuchten Texte hinausgehendes allgemeines Interesse markieren: Ich gehe davon aus, dass es hier schon um letztlich sehr weitreichende Fragen geht, die über ein auf einen einzelnen Autor oder ein bestimmtes Werk zentriertes Erkenntnisinteresse ein gutes Stück hinausgehen. Der mit nur zwei (Kern-)Texten sehr

geringe Umfang des Primärtextkorpus wirft nun sicherlich die Frage auf, ob denn für ein auf allgemeinere poetologische Probleme gerichtetes Vorhaben ein solches ‚Untersuchungsdesign‘, die Konzentration auf nur zwei Texte, bei extrem textnaher Vorgehensweise (zur Methodik siehe Abschnitt 6), wirklich geeignet sei. Man sieht schon, es handelt sich hier um dieselbe Problematik von Allgemein und Besonders, um die sich auch Fallgeschichte und Künstlererzählung drehen. Mit anderen Worten: Die Untersuchung hat selbst kasuistische Form. Dies ist nun *nicht* direkt als eine Reflexion, gleichsam eine ‚performative‘ Spiegelung des Untersuchungsgegenstands oder der Thematik gemeint (sondern geht letztlich wohl auf methodologische Präferenzen zurück, die der Beschäftigung mit dem Thema Fallgeschichte vorausgehen). Es stellt sich jedenfalls die Frage nach der Exemplarität der ausgewählten Texte. Die kasuistische Logik, die sich eigentlich schon bei der komparatistischen Gegenüberstellung von zwei verschiedenen Werken oder Autoren implizit einstellt, enthält im Grunde die Prämisse, dass das ausgewählte Primärmaterial in irgendeiner Weise als repräsentativ, exemplarisch oder paradigmatisch angesehen werden könne. Ich glaube in der Tat, dass die beiden hier zugrunde gelegten ‚Fallbeispiele‘ recht weitreichende *grundsätzliche* Reflexionen zulassen; es bleibt den Analysen und letztlich den Lesern (falls denn welche durchhalten) überlassen, das zu beurteilen. Ich habe mich also jedenfalls bemüht, trotz der oft *extrem* textnahen Betrachtungsweise stets so etwas im Blick zu behalten wie ein ‚allgemeines‘ Interesse, eine Reflexionsebene, die über einen germanistischen Einzelautor-Spezialdiskurs hinausgeht. Da aber zur Fall-Logik neben der Generalisier- bzw. Vergleichbarkeit (es ist ja eine *komparatistische* Studie), wie wir gehört haben, immer auch und ebenso sehr die Singularität, die Auseinandersetzung mit dem, was die Ordnungsraster nicht erfassen, dem Individuell-Partikularen gehört, war es kaum zu vermeiden, dass nicht doch auch, und auch über längere Abschnitte, die Diskussion in die Spezialprobleme eines autorbezogenen Diskurses abtauchen musste.

Im Übrigen sind (um das sicherheitshalber klarzustellen) die hier behandelten ‚Fälle‘ die *Texte*, nicht die Autoren. Es handelt sich also um eine *komparatistische Doppel-Fallstudie* – oder, wie man will, um zwei komparatistisch aufeinander bezogene Fallstudien –, jedenfalls um Fallstudien, und zwar sehr eingehende. Mein Ansatz war, so viel wie möglich aus dem narrativen, motivischen, ästhetischen und ideologischen Zusammenhang der Einzelwerke heraus zu erklären und zu erhellen, also die ästhetisch-narrative Integrität und Geschlossenheit der Texte weitgehend zu wahren. Bisweilen habe ich allerdings auf andere Werke aus dem jeweiligen Oeuvre der Verfasser zurückgegriffen, also innerhalb des werkbiografischen Zusammenhangs eines Gesamtwerks Querverbindungen zu anderen

Texten aufgezeigt; im Kern aber handelt es sich um Einzeltext-Fallstudien auch insofern, als ich einen *relativ* textimmanenten Ansatz verfolge. Aber zur Vorgehensweise später mehr.

b) Einführung in die Primärtexte

Den Kern des Textkorpus und Hauptgegenstand der Analyse bilden, wie erwähnt, zwei deutschsprachige Prosawerke neueren Datums: der Roman *März* von Heinar Kipphardt, erschienen 1976, und das Buch *Schwindel. Gefühle*.⁶⁰ von W. G. Sebald aus dem Jahr 1990. Das letztere ist nicht leicht zu kategorisieren, es handelt sich weder um einen Roman, noch überhaupt um *eine* Erzählung: Der Text besteht aus vier zunächst separaten und eigenständigen, in sich geschlossenen Erzählungen, bildet aber doch – das ist eine Prämisse, die mich bei meiner Interpretation des Texts leitet – eine ästhetisch-kompositorische und vielleicht auch narrative Einheit, also *einen* Text. Die Auswahl dieser beiden Werke ist zunächst mit Blick auf das Erzählschema der Künstlerkrankengeschichte zu begründen:

Die beiden Bücher erfüllen die oben skizzierten Kriterien einer Künstlerkrankengeschichte auf sehr verschiedene Weisen. **Kipphardts *März*** (Sigle: M) lässt sich, dem Handlungsrahmen nach, zunächst als *Psychiatrieroman* bezeichnen: Sämtliche Hauptfiguren sind Patienten oder Ärzte einer psychiatrischen Klinik, welche für den Großteil des Romans auch den äußeren Handlungsrahmen bildet (die in Bayern gelegene fiktive Landesklinik Lohberg). Die Titelfigur ist der Schizophrene Alexander März. Die Romanhandlung umfasst dessen gesamte Biografie, die unter dem Aspekt seiner psychischen Krankheit erscheint, ohne dass es auf diese zu reduzieren wäre. Aufschlussreich ist im Hinblick auf den Aspekt sowohl der Fall-/Krankengeschichte als auch der Künstlererzählung der Blick auf die Werkgenese und verschiedene andere (frühere und spätere) Realisierungen des März-Stoffs in unterschiedlichen Gattungen und Medien, an dieser Stelle namentlich auf die Evolution der Werktitel: Das erste realisierte Werk, das zum März-Komplex in Kipphardts Oeuvre gehört, ist der Fernsehfilm *Leben des schizophrenen Dichters Alexander März* (ZDF, 1975; in der gedruckten Fassung des Drehbuchs statt „März“ nur „M.“); dann folgte 1976 die Ausarbeitung zum Roman – der erste realisierte Roman Kipphardts, der damals schon ein bekannter Autor (vor allem von Theaterstücken) war und über fünfzig Jahre alt – unter dem Titel *März*. Danach behielt Kipphardt die März-Figur bzw. ihre Stimme als eine Art Sprechrolle in lyrischen Texten bei, indem er weiterhin „März-Gedichte“ verfasste und publizierte, ohne dass ein narrativer Rahmen dazu vorhanden war, also gleichsam Rollengedichte im Namen der fiktiven März-Figur, die in Kipphardts (einzige) Lyrik-

⁶⁰ Auch der Punkt hinter „Gefühle“ gehört zum Titel.

Sammlung *Angelsbrucker Notizen* aufgenommen wurden (ein werkbiografisch interessanter Zusammenhang). Die letzte Bearbeitung des März-Stoffs ist ein 1980 uraufgeführtes Theaterstück, das den Titel *März – Ein Künstlerleben* trägt. Es handelt sich bei allen Realisierungen in Form erzählender Texte im Kern um dieselbe Handlung; lediglich einzelne Szenen variieren oder kommen nicht in allen Fassungen vor. Gegenstand der Untersuchung ist hier primär der Roman. Der Blick auf die Evolution des März-Komplexes in Kipphardts Oeuvre ist insofern aufschlussreich, als die verschiedenen Titel-Varianten gewiss Akzentverschiebungen reflektieren: Wird zunächst beim Film der doppelte kasuistische Oberbegriff des „schizophrenen Dichters“ gleich im Titel angegeben, so nennt der Roman bloß den (Nach-)Namen der Titelfigur, betont damit zum einen das Biografische, das von der Diagnose Schizophrenie wie von der expliziten Verweis auf die Dichterthematik bereinigt ist; zum anderen wird gerade damit der Fall-Aspekt in anderer Hinsicht besonders hervorgehoben, jene paradoxe Inszenierung des Paradigmatischen, die die „empirisch-transzendente Dublette“ (Foucault)⁶¹ des Einzelfalls gerade in seiner Integrität und Singularität zum Immer-schon-Paradigmatischen macht. Das lyrische Fortleben der März-Rolle (nach dem Suizid der Figur am Ende des Romans), das mit einer immer weiteren Annäherung und spielerischen Identifikation des Autors mit seiner Figur einhergeht, ist interessant im Hinblick auf die autofiktionalen Aspekte der „poetologischen Fiktion“, und in dem wieder etwas längeren, inhaltsreicheren Titel der Theaterfassung fällt die Bezeichnung der Krankheit ganz weg, die Künstlerthematik wird explizit (einhergehend mit der Verallgemeinerung vom „Dichter“ zum „Künstler“). – Doch zurück zum Roman, um den es hier vorwiegend gehen wird:

Das Leben des Alexander März wird darin relativ zusammenhängend, vollständig und, von einem proleptischen Expositions Kapitel und einzelnen Achronien im Kleineren abgesehen, in der Makrostruktur auch chronologisch erzählt. Kapitelstruktur und -titel markieren die biografische Erzählung – ironisch-polemisch – als Krankengeschichte: Die verwendeten Formulierungen beziehen sich weniger auf die Krankheit als auf den gesellschaftlichen Umgang damit bzw. die Rolle, die dem gesellschaftlich-ideologischen Umgang mit prämorbidem Verhaltens-Abweichungen bei der Verursachung und Pathogenese der schizophrenen Störung zugeschrieben wird. Nach dem titellosen Expositions Kapitel ist die Handlung gegliedert in drei Kapitel, die jeweils mit „Rekonstruktion einer vorklinischen Karriere“ überschrieben und 1 bis 3 nummeriert sind; diese erzählen die biografische Vorgeschichte der Titelfigur, deren Kindheit und Jugend bis zum Ausbruch der Psychose im

⁶¹ Cf. Krause 2014: 242 f. und 246–248.

Alter von etwa 20 Jahren (diesem ätiologischen Komplex ist das Kap. III/5 meiner Studie gewidmet). Darauf folgen zwei Kapitel „Beschreibung einer klinischen Karriere“; das erste handelt von der ersten Konfrontation mit der Institution Psychiatrie und umfasst mehrere ‚kürzere‘ (mehrmonatige) Klinikaufenthalte, zwischen denen immer wieder Phasen liegen, in denen März außerhalb der Anstalt lebt. Das zweite Kapitel der „klinischen Karriere“ handelt dann von der dauerhaften Hospitalisierung, die mehr als anderthalb Jahrzehnte währt, der ‚Chronifizierung‘ der Psychose unter den Bedingungen der Anstaltsverwahrung, die Anpassung des Protagonisten an eine dauerhafte ‚Asyl-Existenz‘ mit weitgehendem autistischem Rückzug von der Außenwelt. Darauf folgt chronologisch unter dem Titel „Therapiegemeinschaft“ ein Kapitel, das von den Bemühungen des jungen, psychiatriekritischen Arztes Kofler um den seit Jahren verstummten Patienten März handelt, die zunächst zu einer merklichen Besserung, dann aber – mit den im selben Zuge wiedererwachenden Lebensansprüchen des Patienten – zu neuerlichen Konflikten mit der psychiatrischen Anstalt und schließlich zum Ausbruchversuch führt (Kap. „Die Resenrose im Herbst auch blüht“), der nach einem vorübergehenden, als utopisches Experiment gezeichneten Leben in Freiheit (Kap. „Nachtrag“) letztlich tragisch endet, mit dem Selbstmord des Protagonisten. Das Schema ist also ein sehr deutlich ausgeprägtes biographisch-pathographisches: Kindheitsgeschichte, Pathogenese, krisenhafter Krankheitsausbruch; Verlaufs- und Behandlungsgeschichte; Therapie – die hier maßgeblich auch in gemeinsamen hermeneutischen Bemühungen von Arzt und Patient um die Ätiologie, Anamnese und Rekonstruktion der Vorgeschichte des Patienten besteht –, vorübergehende Besserung und ‚zweite‘ (Auto-)Therapie; Krisis (hier im Sinne von Peripetie) mit Umschlag zum negativen Ausgang und Tod (Suizid) der Hauptfigur. Zu bemerken ist insbesondere, dass die Kategorie der ‚Therapie‘ bzw. ‚Behandlung‘ hier mindestens dreifach unterschiedlich besetzt ist: Zum ersten als (negativ bewertetes) psychiatrisches Traktament, zuerst noch mit Mitteln wie Elektroschock-Therapie, später medikamentös mit Psychopharmaka; zum zweiten als (positiver, aber letztlich ambivalent bewertete) Psychotherapie noch im Rahmen der Anstalt: Koflers Bemühungen um hermeneutisches Krankheitsverständnis und ein ‚demokratischeres‘ Arzt-Patient-Verhältnis; und drittens der als Selbsttherapie lesbare Versuch, ein selbstbestimmtes Leben außerhalb der Psychiatrie zu führen, der zwar schlussendlich ‚realistisch‘ scheitert, aber doch positiv gezeichnet und sozusagen mit utopischen Vektoren versehen ist. Die verschiedenen Ebenen, auf denen im narrativen Krankheitsschema das Element ‚Therapie‘ zu verorten und dabei mal im wörtlichen, mal im übertragenen Sinne zu verstehen ist, deuten bereits die Differenz zwischen einer *literarischen*

Krankengeschichte und einer psychiatrischen an, ohne dass man hier schon von ‚Metaphorisierung‘ sprechen müsste.

Was den Aspekt der Künstlererzählung betrifft, so ist *März* ein recht interessanter Fall. Zunächst lässt sich die Bezeichnung „Dichter“ auf die Schreibtätigkeit des Patienten beziehen, die dieser im Rahmen der Therapie beginnt, angeregt von Kofler, dem die Intelligenz, Originalität und der sprachliche Witz des Patienten aufgefallen sind und der sich bemüht, diesen (zutage) zu fördern. März schreibt in der Anstalt u. a. Gedichte, macht aber auch vielfältige Notizen und verfasst Aufsätze zu verschiedenen Themen, zumindest letzteres wohl auch auf Anregung oder Wunsch von Ärzten. Dieses *histoire*-Element stammt aus der Werkgenese, denn den ersten Anstoß zu dem späteren März-Projekt erhielt Kipphardt durch die Beschäftigung mit Veröffentlichungen des österreichischen Psychiaters Leo Navratil, der Sammlungen von Texten und Bildern von Patienten veröffentlicht hatte, die sich während ihrer (in vielen Fällen dauerhaften) Psychiatrieaufenthalte – aus eigenem Antrieb oder auf Geheiß Navratils im Rahmen einer Art Schreib- und Kunsttherapie – schreibend oder zeichnend betätigt hatten (*Schizophrenie und Kunst*, 1965; *Schizophrenie und Sprache*, 1966; Siglen im Folgenden S&K, S&S). Dazu später mehr. März’ ‚Künstlertum‘ lässt sich aber, bei näherem Hinsehen, noch auf andere Aktivitäten beziehen, die evtl. auch in einem eigentlicheren Sinne dem Kunstbegriff des Autors entsprechen. Wenn März’ Gedichte im textinternen Bewertungssystem auch als tatsächlich ästhetisch wertvoll erscheinen, so äußert doch März selbst eine gewisse Skepsis, weil – im Einklang mit der Ansicht des Autors, der gleichwohl hohe Wertschätzung für die konkreten Werke ‚kranker Künstler‘ geäußert hat – die Produktion von ‚Patientenkunst‘ („*art brut*“) letztlich als eine hochgradig ambivalente Angelegenheit angesehen wird, indem eine unpolitische Ästhetisierung des Wahnsinns letztlich eher systemerhaltend wirke und der psychiatrischen Internierung sogar eine gewisse Legitimität zuwachsen lasse. Demgegenüber stehen vielfältige Interventionsversuche März’, die zu Anfang (in der „vorklinischen“ und noch in den extramuralen Zwischenzeiten der ersten „klinischen“ Lebensperiode) noch die Form ungestümer, recht naiv anmutender ‚Aktionen‘ annimmt, in denen März seinen politischen Protest gegen ‚das herrschende System‘ auszudrücken sucht; später aber werden seine subversiv gemeinten Interventionen cleverer, humorvoller und man kann annehmen, dass auch *darin* eine Reflexion auf das Künstlertum liegt: März ist nicht im Sinne der Berufsordnung der ‚schönen Künste‘ Schriftsteller, Maler oder Schauspieler, sondern eine Art Universalkünstler, der Lebenspraxis und Kunst in vielfältigen Formen politisch-gesellschaftskritischen Kommentars verbindet. Der alle diese Formen verbindende Zug ist dabei die *oppositionelle, kritische* Haltung und der

politische Gehalt einerseits in Verbindung mit einer emphatisch *subjektiven*, *autobiografischen* Perspektive zum anderen. – Die (im Roman allerdings weniger explizite) Rahmung als Künstlergeschichte legt den Gedanken nahe, dass es letztlich nur auf die gesellschaftliche Sanktionierung exzentrisch-kreativer Tätigkeit ankommt, ob der eine als ‚Künstler‘ in die Ordnung integrierbar ist, während dem anderen, dem solche ‚Institutionalisierung‘ seines Protests und seiner Kreativität aus irgendeinem Grund nicht gelingt, nur die Rolle des ‚Verrückten‘ bleibt.

Sebalds *Schwindel. Gefühle*. (Sigle: SG) erscheint im Vergleich zunächst als eine völlig andere Art von Text. Die beiden Texte haben auf den ersten Blick kaum Gemeinsamkeiten. Ein vergleichbares medizinisches Setting und damit ein expliziter intradiegetischer Krankheitsdiskurs ‚fehlen‘ bei Sebald weitgehend. Die Verschiedenheit beginnt aber bereits auf der Ebene der äußeren Form bzw. bei der Frage der literarischen Gattung. Am ehesten lässt sich dieses in Aufbau und Struktur überaus komplexe Buch für die Zwecke der vorliegenden Untersuchung als eine kompositionelle Einheit aus vier zunächst separaten Einzel-Erzählungen beschreiben, die motivisch und thematisch, insb. durch bestimmte Leitmotive, z. T. auch narrativ (auf Ebene der *histoire*) miteinander verbunden sowie durch Analogie aufeinander bezogen sind. Zunächst erscheinen die ersten drei Texte in – oder, da ich von der Einheit des Buchs ausgehe: *Teile* von – *Schwindel. Gefühle*. als zusammengehörig, da sie alle von Italienaufenthalten/-reisen männlicher Schriftstellerfiguren handeln. Die Tradition bzw. das Genre der ‚Italienischen Reise‘ bildet gewiss eine der Folien für Sebalds erzählerische Inszenierung einer vielfältigen, zunächst nicht recht dingfest zu machenden Problematik. Die ersten drei Teile von *Schwindel. Gefühle*. verbinden den narrativen Rahmen der Italienreise(n) mit pathographisch getönten Künstlererzählungen, wodurch der – klassischerweise mit Licht und apollinischer Ästhetik assoziierte – Italienreise-Topos sozusagen eine ‚dunkle‘ (‚pathologische‘) Wendung erhält – Uwe Schütte hat in diesem Sinne von einer „Kontrafaktur etablierter Muster der bildungsbürgerlichen Italienreise“ gesprochen (die „eigentlich eine Spukgeschichte erzählt“).⁶² Die einzelnen Teile des Buchs sind nicht nummeriert, sondern jeweils mit einem eigenen Titel überschrieben. Der erste und dritte Teil tragen deutschsprachige, der zweite und vierte italienischsprachige Titel. Schon damit wird innerhalb des Buchs eine komplexe Struktur von Bezügen zwischen den einzelnen Teilen hergestellt, indem diese in unterschiedlichen Gruppierungen aufeinander beziehbar sind. So bilden einerseits die ersten drei Texte, die alle von ‚italienischen Reisen‘

⁶² Schütte 2011: 57.

erzählen, eine Art Triptychon, indem zwei kürzere Texte (der 1. und 3.) einen deutlich umfangreicheren Mittelteil flankieren, demgegenüber der 4. Teil, der sich nicht in die Serie der Italienreisen fügt, auf den ersten Blick aus dem Rahmen fällt. Andererseits sind durch die deutsch- und italienischsprachigen Titel (wobei zwei der drei Italien-Texte einen deutschen Titel tragen) und durch weitere, tiefergehende Beziehungen der 1. und 3. sowie der 2. und 4. Teil aufeinander bezogen, sodass der Text also nach dieser Gruppierung in zwei ‚Diptychen‘ (1/3; 2/4) zerfällt. Die letztere Gruppierungsmöglichkeit wird dadurch verstärkt, dass die aufeinander bezogenen Texte jeweils ähnlich lang sind und dass die beiden längeren (2 und 4) autodiegetisch erzählt werden und die zentrale Figur der Ich-Erzähler selbst ist, während die beiden kürzeren (1 und 3) in der dritten Person (Er-Form) erzählt sind und von anderen Personen handeln. Jede der drei Erzählungen des ‚italienischen Triptychons‘ dreht sich also um eine andere Hauptfigur und spielt außerdem in einer anderen Zeit. In allen drei Erzählungen ist die zentrale Figur aber eine Schriftstellerfigur, und alle Reisen führen nach Oberitalien, wobei die zentrale (in allen drei Texten vorkommende) Schnittstelle der Gardasee ist. Die beiden kürzeren, in der dritten Person erzählten Geschichten nennen jeweils den Namen der Hauptfigur im Titel: In *Beyle oder das merckwürdige Faktum der Liebe*⁶³ (Sigle im Folgenden: B) heißt die Hauptfigur „Henri Beyle“ – vom Erzähler meistens nur als „Beyle“ bezeichnet. Im dritten Teil, *Dr. K.s Badereise nach Riva* (Sigle: DrK), wird sie durchweg als „Dr. K.“ angesprochen. Der Ich-Erzähler des zweiten, umfangreichsten der drei ‚italienischen‘ Teile trägt (wie an einer als Abbildung in den Text eingefügten Fotokopie seines Reisepasses erkennbar ist, s. u.) den Namen „W. Sebald“. Wie dieser ein fiktionalisiertes Alter-Ego des Autors ist, so sind „Beyle“ und „Dr. K.“ fiktionalisierte Versionen der Schriftsteller Stendhal (Marie-Henri Beyle) und Franz Kafka. Mit diesem Personal ist die Künstlerthematik im Falle von *Schwindel. Gefühle.* recht offenkundig. Der Text über „Beyle“, mit dem das Buch eröffnet, verbindet in essayistischer Manier verschiedene – stets in Italien spielende – Episoden aus dem Leben Beyles, die intertextuell auf autobiografische Schriften Stendhals zurückgehen (die Sebald allerdings ebenfalls nicht unbearbeitet lässt, also gleichsam mit-fiktionalisiert), zu einem diskontinuierlichen, von narrativen Achronien geprägten fragmentarischen Biogramm, das bestimmte Problemkomplexe in einzelnen Situationen verdichtet, statt eine zusammenhängende Lebenserzählung zu geben. Handlungszeitraum ist hauptsächlich die napoleonische Epoche,

⁶³ Ich ziele hier, wie gesagt, auf eine Gesamtinterpretation von *Schwindel. Gefühle.*, aber aufgrund der diskontinuierlichen Kompositionsstruktur müssen die einzelnen Teile stets auch als in sich abgeschlossene Erzählungen betrachtet werden; damit man die Zitate aus *SG* jeweils rasch dem Kontext der einen oder anderen Teil-Erzählung zuordnen kann, zitiere ich die einzelnen Teile von *SG* hier mit eigenen Siglen.

das spätere Leben Beyles (bis zu dessen Tod 1842, mit dem der Text endet) wird nur sehr knapp zusammengefasst. Das herausragende Thema ist, dem Titel entsprechend, die „Liebe“, eigentlich wohl eher Sexualität. Dieses fragmentarische Biogramm enthält einige pathographische Elemente, wenn es sich auch nicht zu einer Krankengeschichte im Sinne des obigen Schemas fügt. Als die ‚Krankheit‘, von der der Text handelt, erscheint fast die Sexualität bzw. das sexuelle Begehren selbst, das allerdings in Verbindung mit der Künstlerthematik in die Nähe einer epistemischen Problematik gebracht wird; andererseits könnte man auch eine Art ‚Pathologie‘ des Künstler- und speziell des Literatentums als Oberbegriff zu dem ‚Fall‘ Beyle sehen (siehe dazu ausführlich Kap. I/2). So wird Beyles Adoleszenz, die er als Soldat im napoleonische Heer des Italienfeldzugs erlebt, als eine Art Erstkontakt – krankheitsmetaphorisch als ‚Infektion‘ oder ‚Ausbruch‘ – mit der „Liebe“, der Kunst und schließlich der Ambition zur Schriftstellerei dargestellt. Es werden aber auch Krankheiten im eigentlichen (medizinischen) Sinne thematisiert, so Beyles Syphilis-Infektion oder eine schwere Erkrankung mit Fieber. Symptome verschiedener körperlicher Krankheiten wie leib-seelischer Erregungszustände unklaren Status werden detailliert beschrieben. Auch fallen Begriffe wie „Rekonvaleszenz“ und es wird sogar die Medikation Beyles dargestellt. Vor allem aber werden vielfach ‚pathologische‘ Zustände psychischer und psychosomatischer Art, seltsame Verhaltensweisen und ‚perverse‘ Seelenregungen dargestellt, sodass sich insgesamt ein äußerst diffuses Bild ergibt, in dem zwar ‚Krankheit‘ physisch wie psychisch allenthalben figuriert, aber trotzdem kein nosologischer Oberbegriff festzumachen ist.

Das Pendant zu Beyle im ‚italienischen Triptychon‘, *Dr. K.s Badereise nach Riva*, eine fikionalisierte Nacherzählung von Kafkas Italienreise im Spätsommer 1913, hat schon ein medizinisches Setting – die Reise ins Sanatorium (die „Wasserheilanstalt“ Dr. von Hartungens in Riva am Gardasee) – und wartet gleich auf den ersten Seiten mit einer nicht minder diffusen Symptomatik wie in *Beyle* auf. Dr., K. befindet sich die ganze Zeit über in einem instabilen Zustand akuter psychischer Krise. Explizit wird von Krankheit und einmal sogar von „Krankengeschichten“ gesprochen, aber auch hier fehlt ein Oberbegriff. Künstlertum wird hier nicht sonderlich explizit thematisiert – Dr. K. tritt vielmehr zunächst als Amts- (Versicherungsjurist), dann als Privatperson (Urlauber), also als bürgerliche Person mit vielfältigen Sorgen und Zipperleins auf; nur in einer Interpretation der von Dr. K. verfassten Geschichte vom „Jäger Gracchus“ (eines realen Kafka-Texts), die in Riva spielt und mit der der Text – sich von einer Erzählung in einen exegetischen Essay verwandelnd – endet, thematisiert der Erzähler die Schreibtätigkeit Dr. K.s direkt. Auffällig ist hier ein sehr weitgehendes Erklärungsdefizit: Es wird scheinbar bloß ‚berichtet‘.

Das Mittelstück des Triptychons unter dem Titel *All'estero*⁶⁴ (Sigle: AE) handelt von zwei verschiedenen Italienreisen des Ich-Erzählers, die erste im Herbst 1980 und die zweite im Sommer 1987. Die Künstlerthematik ist hier ebenfalls nicht explizit markiert; der Erzähler wird oft schreibend, Notizen machend usw. gezeigt, dies wird aber nie eindeutig einem schriftstellerischen Projekt zugeordnet; explizit wird das Schreiben eher mit Zwecken wie Erinnerung, Rekonstruktion, Selbsterforschung verbunden – also mit der narrativen Synthese autobiografischer Erlebnisse zur Bewältigung einer Krise, einer Erfahrung. Man kann aber die in der Erzählung selbst dargestellte Schreibtätigkeit mit der Entstehung der Erzählung selbst in Verbindung bringen, auch erwähnt der Erzähler in *All'estero* Nachforschungen über „Dr. Kafka“ in Verona und an anderen oberitalienischen Orten, was man mit der Dr.-K.-Erzählung in Verbindung bringen kann. Ein gewisses metafiktionales Element ist damit in *Schwindel. Gefühle.* enthalten. – Was die Krankheitsthematik angeht, so besteht hier die Modellierung als psychologische Fallgeschichte in einer diffusen Krisensymptomatik, die den Erzähler intermittierend befällt und in mehreren einzelnen anfallartigen ‚Episoden‘ kulminiert. Die Erzählung *beginnt* äußerst markant mit einer solchen Krise – die Definition der Fallgeschichte bei Pethes und Krause passt unter ‚dramaturgischem‘ Aspekt auf keinen der hier behandelten Texte (bzw. Teile) so gut wie auf *All'estero*. Im Vergleich mit *März* fällt auf, dass dieser die Krankheitsbezeichnung „Schizophrenie“ beistellt, während Sebalds Text im Titel das *Symptom* des „Schwindels“ trägt, das aber als ein gleichsam flexibles, polyvalentes (mit Freud: „überdeterminiertes“), ‚multifunktionales‘ Symptom im Text inszeniert wird. Die Symptomatik, die der Ich-Erzähler an sich erlebt, ist eine psychopathologische: halluzinationsartige Visionen, seltsame Zwangs- und Lähmungszustände, Panikattacken und insbesondere Paranoia; in der Sekundärliteratur wurde früh (von Marcel Atze) das – auch poetologisch gemeinte – Schlagwort „Beziehungswahn“ geprägt. Eine Kommentatorin bringt die Beschreibungen des Erzählers auf die Begriffe: „Wahrnehmungs- und Orientierungsstörungen“, drohende „Depersonalisierung“.⁶⁵ (Zur Symptomatik ausführlich Kap. I/2). Die beiden Reisen, die der Erzähler unternimmt und von denen er im Text berichtet, sind – in unterschiedlicher Weise – jeweils (auch) mit ‚therapeutischen‘ Zwecken verbunden. Die erste soll bloß Abwechslung bringen (cf. Kap. I/2), die zweite hat dann ausdrücklich den Zweck einer Rekonstruktion der krisenhaft verlaufenen ersten, also ein Versuch, schreibend die damalige Krise aufzuarbeiten. „Die Reisen haben allerdings nicht die erhoffte therapeutische Wirkung, das Gegenteil tritt ein: es kommt zu einer Verstärkung des [...] Unwohlseins, zu Krisenzuständen und Formen der Identitätsdiffusion – mit epiphaniehaften

⁶⁴ Deutsch etwa: ‚In der Fremde‘ oder ‚Im Ausland‘.

⁶⁵ Brunner 2009: 475.

Ausnahme-Erlebnissen“⁶⁶ – auf *beiden* Reisen, auch der zweiten, so wacker begonnenen. Beide Reisen nehmen im Übrigen einen aleatorischen, durch plötzliche Abbrüche, Richtungswechsel, unmotivierte (oder durch seltsame ‚Begründungen‘ mehr verrätselte als erklärte) Entschlüsse des erzählten Ichs geprägten Verlauf.

Im vierten Teil, *Il ritorno in patria* (RP), reist der Erzähler (nach einer Ellipse von mehreren Wochen) von Italien aus weiter nach Deutschland, um zum ersten Mal seit dreißig Jahren seinen Geburtsort wieder aufzusuchen. Durch diesen vierten Teil werden die krisenhaften Ereignisse des zweiten Teils in den „interpretativen Zusammenhang“ mit der „Lebensgeschichte“ des Protagonisten (hier des Ich-Erzählers) gestellt: Der letzte Teil besteht in der Hauptsache aus Rekonstruktionen der Kindheit des Erzählers (hier zusammenhängend behandelt in Kap. III/6), sodass man von einem fast psychoanalytischen Erzählschema sprechen kann. Dieser Eindruck wird insb. durch die Motivik und den Einsatz von Träumen in der narrativen Vergegenwärtigung der Kindheit verstärkt. Zu den charakteristischsten Elementen von Sebalds Erzählung gehört die Inszenierung der psychopathologischen Symptomatik als *Spuk-Motivik*. Das sind natürlich literaturhistorische Bezüge, die in der extrem intertextuellen Schreibweise Sebalds narrativ funktionalisiert werden, und insb. mit der sozusagen leibhaftigen Präsenz ‚Kafkas‘ als Figur in *Schwindel. Gefühle*. darf man bei der ausgeprägten Doppelgänger- und Gespenster-Motivik u. dgl. Elementen an dessen Stummfilm-Ästhetik denken und den weiteren literarhistorischen Kontext solcher Motivik. Die Spuk-Motivik in *Schwindel. Gefühle*. bezieht sich mit Sicherheit aber ebenso sehr auf Freuds Abhandlung *Das Unheimliche* (über E. T. A. Hoffmanns *Sandmann*), ja wirkt teilweise fast so, als wäre sie geradezu nach dem ‚Rezept‘ der von Freud dort beschriebenen Motivik des Unheimlichen gearbeitet. Auch lassen sich konkrete Bezüge zu Freuds Fallgeschichten aufzeigen (siehe dazu v. a. Kap. III/6), wenn auch der Text keineswegs im Ganzen dem psychoanalytischen Modell folgt.

Damit ist der Rahmen einer literarisch-‚psychoanalytischen‘ Krankengeschichte etabliert. Der Rahmen der Fallgeschichte ist überdies auch dadurch gegeben, dass die quasi serielle Anordnung der ersten drei Teile, das Triptychon der ‚italienischen Reisen‘/Künstlerkrankengeschichten, einen textinternen „Generalisierungsdiskurs“ beistellt, wie ihn Pethes und Krause als Definitionskriterium der Krankengeschichte aufgestellt haben. Allerdings ist damit kein Oberbegriff gegeben, unter den sich die drei ‚Fälle‘ subsumieren ließen. Übrigens fehlt für Dr. K. und Beyle eine nachgetragene Kindheitsgeschichte, wie sie für den Ich-Erzähler gegeben wird. Man könnte dies als Indiz dafür nehmen, dass *Schwindel*.

⁶⁶ Ibid.

Gefühle. letztlich *eine* einzige Fallgeschichte darstelle, nämlich die des Ich-Erzählers, mit den beiden anderen, kürzeren Künstlerkrankengeschichten als eingebauten ‚Vergleichsfällen‘. Sebald selbst hat in Interviews eine solche Lesart nahegelegt, indem er die beiden anderen Figuren als „Folien“ der Selbstreflexion bezeichnete und angab, solche Geschichten gehörten eben auch zu seiner Leserbiografie (cf. EIS 64, 75). (Das Buch ist nicht zuletzt die ‚Krankengeschichte‘ eines *homme de lettres*.) Auf einer anderen Ebene sind es aber doch auch eigenständige Fälle, und die Parallelisierung unter dem doppelten Aspekt der Italienreisen und des Künstlertums stellt einen (impliziten) kasuistischen Rahmen her. Wobei auch ein eigentlicher Oberbegriff fehlt. Die serielle Logik des Texts, verbunden mit der historischen Diachronie – frühes 19. Jahrhundert (B), frühes 20. (DrK), spätes 20. (AE) –, eröffnet im Grunde einen sehr starken Generalisierungsdiskurs, ohne dass klar wäre, auf welche „Strukturen, Gesetze, Normen etc.“ die Fälle sich beziehen oder worin genau die „paradigmatische Situation“ (cf. Krauses Definition) besteht. – Diese letztere Frage wird einen Großteil der konkreten Interpretationsarbeit ausmachen. Im Gegensatz zu *März*, wo die allgemeine (gesellschaftskritische) Relevanz des Falls ziemlich deutlich wird, bedarf es im Falle von *Schwindel. Gefühle*. ausgedehnter interpretatorischer Anstrengungen, um eine Vorstellung davon zu entwickeln, worin die „allgemeinere Bedeutung des Dargestellten“ (Pethes, s.o.) bestehen könnte.

In beiden Primärtexten finden sich außerdem zahlreiche ‚kleinere‘, knapp skizzierte Fallgeschichten, die keine eigenständigen, sondern nur ‚eingeschachtelte‘ Erzählungen darstellen, aber doch die serielle Fall-Logik quantitativ und qualitativ beträchtlich ausweiten. Manche von diesen nehmen im Text exponiertere Stellungen ein, andere sind eher beiläufig eingestreut. So gibt es in *März* etwa ein ganzes Kapitel „andere Patienten“, wo in knapperer Form Mitpatienten des Protagonisten in Form kurzer Krankengeschichten proträtirt sind, um das größere Ganze der psychiatrischen Anstalt (als Abbild der Gesellschaft im Kleinen) anzudeuten; aber auch in anderen Teilen des Romans finden sich solche Einsprengsel. Bei Sebald werden sehr unterschiedliche Arten von Fällen in den Text einmontiert, am prominentesten einerseits ein Abriss der Krankengeschichte des (realen) Schizophrenen Ernst Herbeck – der eins der Haupt-‚Modelle‘ für Kipphardts März-Figur war: hier liegt der engste konkrete Berührungspunkt der beiden Werke –, der in *All'estero* einen ‚Gastauftritt‘ hat, und andererseits ein (ebenfalls authentischer) Kriminalfall aus den 1980er Jahren (der Gegenwart der Erzählung also), die ganz andersartige Fallgeschichte eines Serienmörder-Duos, das in Oberitalien sein Unwesen treibt, während der Erzähler dort herumreist, was seiner Paranoia Nahrung gibt. Es werden aber noch zahlreiche andere (Wahnsinns-, Selbstmord-, mysteriöse

Todes- und *allerlei* sonstige) Fälle im Text aufgehoben, sodass man insgesamt geradezu von einer Proliferation fallförmiger Narrative im großen Gesamtrahmen der Fallgeschichte des Ich-Erzählers und also einer ausgeprägt kasuistischen Seriallogik sprechen kann.

c) *Poetologische Äußerungen der Autoren*

Damit sind nun die Primärtexte hinsichtlich ihrer Bezüge zum narratologischen Gegenstand der Künstlerkrankengeschichte eingeführt. Bevor ich mich dem zweiten, verfahrens-ästhetischen Aspekt – der ‚Traumarbeit‘ – zuwende, seien hier noch zur poetologischen Programmatik der beiden Autoren einige Ausführungen gemacht, um die Repräsentativität des ausgewählten Untersuchungsmaterials auch im Hinblick auf die poetologische Erkenntnis-Problematik aufzuzeigen. Ich zitiere zu diesem Zweck einige besonders prägnante Formulierungen aus Kontexten wie Essays, Interviews, poetologischen Programmschriften, Notizbüchern. Im Falle Sebalds, der im Beruf selbst Literaturwissenschaftler war (zum Beginn seiner Schriftstellerkarriere bereits mit einer Professur für „europäische Literatur“ an der University of East Anglia in Norfolk), hat man es mit der Komplexion zu tun, dass es sich bei einem Großteil der für solche poetologischen Aussagen relevanten Texte von Sebald – in der Hauptsache Essays – strikt genommen um Sekundärliteratur zu anderen Autoren handelt, man also die jeweilige Eigenheit von deren Werken zumindest mitberücksichtigen muss. Allerdings spricht die Sebald vielfach angekreidete Subjektivität seiner (stets essayistischen) Untersuchungen und überdies der enge Zusammenhang seines literaturkritischen mit seinem eigenen literarischen Werk dafür, dass man das Korpus seiner Essays durchaus als Quelle für poetologische Aussagen heranziehen kann – was sich in der Sebald-Forschung ohnehin längst etabliert hat. Anzumerken ist vorab außerdem ein Unterschied zwischen den beiden hier behandelten Autoren: Kipphardts Poetik stimmt mit der eingangs allgemein charakterisierten aufklärerischen Zweckbestimmung literarischen Schreibens – der Wirkungsästhetik des Durchschaubar-Machens, Erklärens, Veränderbarkeit-Aufzeigens usw. – nahezu völlig überein. Das öffentliche Bild von Sebald dagegen wird sehr viel mehr mit anderen poetologischen Aspekten assoziiert, mit Schlagphrasen wie ‚Ethik der Erinnerung‘, ‚Eingedenken‘, ‚Gedächtnis‘, ‚Totengedenken‘, ‚Trauerarbeit‘ und dergleichen. Das hängt nicht zuletzt mit dem noch immer recht dominanten Bild des ‚späten‘ Sebald als großer ‚Holocaust-Autor‘ zusammen (eine Fehlrezeption), der primär mit Fragen der Ethik der Repräsentation und des kollektiven Gedächtnisses befasst ist. Das ist natürlich nicht gänzlich aus der Luft gegriffen. Der etwas frühere Sebald – und *Schwindel. Gefühle.* ist ja Sebalds Prosa-Debüt – hat indes noch etwas andere Geschichten geschrieben, und insb. die

literaturkritischen Essays, aber auch etwa die Poetik-Vorlesungen des bereits arrivierten Autors Sebald formulieren vielfach auch andere poetologische ‚Zweckbestimmungen‘. Für Sebald muss also gelten: Die ‚aufklärerische‘ Poetik des Begreifbar-Machens usw. ist nicht in dem Maße wie bei Kipphardt als *die* Programmatik Sebalds zu bezeichnen; sie ist nur *ein* Aspekt seiner Literaturauffassung, aber bedeutend genug, um hier einmal die Probe aufs Exempel zu machen und eins seiner Werke, das besonders deutlich mit dem Erkenntnis-Versprechen kasuistischen Erzählens spielt, wie man es etwa in der Psychoanalyse findet, annähernd ausschließlich unter *diesem* Aspekt zu lesen.

Kipphardts theoretisch-poetologische Überlegungen zur Ästhetik ähneln, wie Tilman Fischer in seiner für mich maßgeblichen *März*-Monografie anmerkt, „bis in die Wortwahl hinein“ denen Bertolt Brechts – Fischer nennt die *theoretischen* Formulierungen sogar „epigonal“. ⁶⁷ Er betont aber zugleich, dass die tatsächlichen künstlerischen Produkte wie auch die Arbeitsweise, aus der sie hervorgehen, sehr verschieden von Brechts Werken sind. Gleichwohl kann die poetologische Programmatik, nach Fischer, als „weitgehend deckungsgleich (wenn nicht übernommen)“ gelten. ⁶⁸ Es geht mir hier nur darum, die Einschlägigkeit, ja Exemplarität Kipphardts im Hinblick auf die in Abschnitt 2 charakterisierte Literaturauffassung, aus der ich hier meine Fragestellung entwickle, zu erweisen, daher verweise ich hier allgemein auf das Kapitel 3 in Fischers Studie, das umfassend informiert und darüber hinaus einige kritische Fragen stellt, und stelle hier nicht den Anspruch, meinerseits Kipphardts Poetik in allen Punkten getreu nachzuzeichnen.

Der zentrale hier relevante Punkt ist der emphatische Wirklichkeitsbezug in allen Äußerungen. Dem Wirklichen muss Literatur standhalten. Das Verhältnis zur Wirklichkeit ist aber grundsätzlich und kategorisch ein *kritisches*. Schon die Stoffwahl – für Kipphardt eine bedeutende (und unterschätzte) ästhetische Kategorie – soll zeitbezogen sein und auf Missstände ausgerichtet. Kunst (oder zumindest ‚wahre‘ Kunst) kann nur geschaffen werden von dem, „der an der Welt leidet, der einen Mangel empfindet, der die Welt, wie sie ist, nicht akzeptiert“ (RBS 271). Damit ist „Veränderung“ ⁶⁹ ein zentraler Begriff in Kipphardts Poetik. Der Beitrag von Literatur zu diesem Ziel ist Bewusstseinsveränderung. Dieses aufklärerische

⁶⁷ Fischer 1999: 22.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Alle ohne genaue Belege angeführten, in doppelten Anführungszeichen stehenden Begriffe in diesem Abschnitt gehören zum festen poetologischen Vokabular Kipphardts und werden daher hier nicht nachgewiesen. Quelle ist, wenn nicht anders angegeben, das 3. Kapitel bei Fischer (1999). Bei dem fixen Vokabular geht es mir um die *Formulierung*, nicht den genauen Wortlaut, daher wandle ich die grammatische Form mitunter ab, in Anpassung an meinen Text (also bspw. „durchschaubar machen“ bei Kipphardt hier substantiviert als „Durchschaubarmachung“ u. dgl.). Die übrigen wörtlichen Zitate stammen mehrheitlich aus den beiden Bänden mit Essays, Programmschriften und Nachlassmaterial (Notizen usw.) der Werkausgabe, hier mit den Siglen SdW (Essays 1) und RBS (Essays 2) zitiert; siehe Siglenverzeichnis.

Ziel wird erreicht durch „*Beschreibung*“ und *Analyse*, „um Verhältnisse durchschaubar zu machen“ und so „Änderungen zu begünstigen“ (RBS 301). Einer solchen Kunst ist somit eine evolutionäre Tendenz inhärent. Die Analyse und „Durchschaubarmachung“ setzt an Widersprüchen an. Was Literatur in Kipphardts Vorstellung vor anderen Formen des Wirklichkeitsbezugs auszeichnet, ist ihre „Kompromisslosigkeit“, „Rücksichtslosigkeit“, „Radikalität“. Auch neigt Kipphardt zu der Ansicht – eine Gemeinsamkeit mit Sebald –, dass Literatur letztlich eine „verlässlichere“ Auskunft gebe über eine jeweilige Wirklichkeit als andere Darstellungen.⁷⁰ Das kann man wohl so verstehen, dass Literatur weniger ideologisch verzerrt sei als nichtliterarische Darstellungen.⁷¹ „Vorurteilsfrei“ (cf. RSB 47) soll Literatur sein – allerdings steht von vornherein, als sozusagen kategorische Prämisse ihr *negierendes* Verhältnis zum Status quo fest, was doch auch irgendwo ein Vorurteil ist.

Das Spezifische oder zumindest Charakteristische des *literarisch-künstlerischen* Wirklichkeitsbezugs leitet sich in Kipphardts Poetologie aus dem Unterschied von „Wahrheit“ und „Wirklichkeit“ ab. „Wirklichkeit“ ist dabei kein negativer Begriff, der gegen „Wahrheit“ abgewertet würde; doch offenbar gibt es einen Unterschied. Hier ist auf die stark materialbasierte Arbeitsweise Kipphardts einzugehen – man hat Kipphardt vielfach im Kontext von „Dokumentarliteratur“ verortet. Gemeint ist die zentrale Bedeutung von ‚Realien‘, von authentischem, faktischem Material, wissenschaftlichen oder historisch-dokumentarischen Quellen- und Prätexten in Arbeitsprozess und Werkgenese. Das „Tatsächliche“ spielt eine zentrale Rolle, wobei Kipphardt verschiedene ‚Ebenen‘ erwähnt, deren Abfolge, ausgehend vom Individuum, gleichsam eine stufenweise erweiterte Empirie darstellt: 1. die eigene persönlich-subjektive Erfahrung des Autors, das Selbsterlebte; 2. das, was man von anderen Menschen erfährt (auch liest); und 3. die Erweiterung und Bereicherung der eigenen und im direkten Umgang mit anderen gewonnenen Anschauung durch wissenschaftliche Information.⁷² – Die „Wahrheit“ ist nun etwas, das mit der *Wirklichkeit* des Materials noch nicht gegeben ist. Die künstlerische Verarbeitung ist dann ein *Herausarbeiten* von etwas, was das Material selbst „offenbar verschweigt oder zumindest nicht unmittelbar preisgibt“.⁷³ „Es geht dabei“, so Fischer treffend, „nicht um die bloße Wiedergabe von

⁷⁰ Als „Zeitdokumente“ etwa seien literarische Texte womöglich für spätere Zeiten einmal informativer als alle anderen historischen Dokumente, heißt es an einer Stelle (RBS 47), was kaum so gemeint sein dürfte, dass sie dem Zeitgeist besonders entsprechen, sondern dass sie ihn vielmehr am besten (kritisch) *darstellen*. – Das entspricht einer *Forderung* Sebalds, die dieser allerdings nur bei wenigen literarischen Texten tatsächlich erfüllt findet.

⁷¹ Cf. Fischer 1999: 30.

⁷² Cf. Fischer 1999: 32 ff.

⁷³ Fischer 1999: 29.

Wirklichkeit, *sondern um die Vermittlung der ‚Wahrheit‘ über sie*“.⁷⁴ Das geschieht über das künstlerische Arrangement der verwendeten Materialien, die in den meisten Werken Kipphardts auch materiell *im Text* selbst präsent sind. Kipphardt nennt seine Arbeitsweise „Montage“. Die „arrangierte Wirklichkeit“ (Fischer) hat dann eine Art höherer „Authentizität“ und zeigt die „Wahrheit“, „die sich im Wirklichen verbirgt“⁷⁵. Diese soll gewissermaßen durch die literarische „Montage“ aus dem Rohmaterial extrapoliert (Fischer: „herausdestilliert“⁷⁶) werden. Das hängt mit gesellschaftlich-systemischen, ideologischen Verschleierungsmechanismen zusammen, die selbst in Dokumenten und Realien noch wirksam sind. Die ästhetische Verarbeitung „befreit“ dann die „Wahrheit“ aus dem Material.⁷⁷ Insofern besteht die künstlerische Arbeit nicht zuletzt auch darin, zu „entnebeln“ (SdW 100), „den Weg zur Verdrängung von unbequemen Gedanken zu verlegen“.⁷⁸

„Einsichten in Ursachen“, Kausalitäten spielen dabei eine zentrale Rolle. Die *Erklärung* des ‚Warum‘ ist Voraussetzung für die Veränderbarkeit des ‚Wie‘ und ‚Was‘ (cf. SdW 278). Auch der Rezipient soll solchermassen in eine „Untersuchung“ (RBS 28) einbezogen werden, Lust zum (eigenen) Nachdenken vermittelt kriegen. Fischer merkt allerdings sehr richtig an, dass Kipphardts Konzeption gerade am Autor-Leser-Verhältnis sich als inhärent widersprüchlich erweist.⁷⁹ Aber der Widerspruch liegt tiefer, in einer gleichsam tautologischen oder zirkulären epistemischen Aporie bereits auf produktionsästhetischer Ebene: Die Aporie bestehe, so Fischer (S. 24), darin, dass die angestrebte Wahrheit eine bereits vorab hypostasierte und die Erkenntnis in Kipphardts Modell (offenbar unbewusst) so konzipiert ist, dass sie „vom Autor immer schon gewußt werden muss“.

Kipphardts Poetik ist, zusammengefasst, eine eminent aufklärerisch-didaktische. Erzählen ist hier ein argumentativer Vorgang, eine „Beweisführung“ (SdW 92). „*Kritik und Diagnose, Erklärung und Entlarvung*“⁸⁰, „analytische Aufrichtigkeit“,⁸¹ das sind die zentralen Kategorien. „Eine werkimmanente ästhetische Qualität“ kommt, wie Fischer anmerkt, in Kipphardts Poetik nicht vor.⁸² Inwiefern es sich bei dem Erkenntnisprozess um einen offenen handelt, ist nach dem Gesagten sehr fraglich. Die von Kipphardt präferierte Methode ist im Übrigen, rein ‚formal‘ betrachtet, weniger analytisch als synthetisch: Es geht darum, in der Montage „Zusammenhänge herzustellen“. Ein Satz, auf den man Kipphardts Poetik

⁷⁴ Fischer 1999: 25 (meine Hervorhebung).

⁷⁵ Fischer 1999: 24.

⁷⁶ S. 30.

⁷⁷ Cf. *ibid.*

⁷⁸ Kipphardt, zit. in Fischer 1999: 26.

⁷⁹ Cf. den Abschnitt „Zur Rolle des Lesers“, 34 ff.

⁸⁰ Fischer 1999: 37 (meine Hervorhebung).

⁸¹ Formulierung Kipphardts, cf. Fischer 1999: 37.

⁸² Fischer 1999: 32.

herunterbrechen kann, ist seine eigene Beschreibung der bevorzugten Methode: *Montage*, so führt er aus, „heißt, die Sachen in die *richtigen* Zusammenhänge zu bringen“ (RBS 302, meine Hervorhebung).

Sebalds poetologische Positionen sind weniger einheitlich und geschlossen als Kipphardts, auch diachron nicht ganz so stabil. Hier geht es, wie gesagt, nur darum, jenen *Teil*, der mit Kipphardts aufklärerischer Poetik korrespondiert, zu rekonstruieren, ohne Sebalds Poetik auf diesen reduzieren zu wollen. Gesagt werden kann schon vorab, dass ähnliche Formulierungen und Forderungen in der poetologischen *Theorie* bei Kipphardt und Sebald sehr verschiedene ästhetische Formen im jeweiligen künstlerischen Werk bzw. in der schriftstellerischen Praxis annehmen. Wie schon an der obenstehenden Einführung der Primärtexte erkennbar geworden sein sollte, ist zumindest die Textoberfläche bei Sebald oft gerade von einem auffälligen *Erklärungsdefizit* geprägt – als didaktisch oder in einem kausallogischen Sinne beweisführend kann man Sebalds Schreibweise wirklich nicht bezeichnen. – Die einschlägigsten Formulierungen zu dem hier interessierenden poetologischen Aspekt enthält vielleicht das Vorwort zu Sebalds Essaysammlung *Die Beschreibung des Unglücks* – der Titel selbst gibt schon eine Formel vor, die die hier anvisierte poetologische Thematik aufruft (Sigle: BU). Der Begriff „*Beschreibung*“ ist bei Sebald sehr viel wichtiger als ‚Erklären‘, was schon mal auf einen wichtigen Unterschied zu Kipphardt hinweist. In dem Vorwort zu dem Essayband aus dem Jahr 1985 (der später als Habilitationsschrift eingereicht wurde) geht Sebald gleich zu Anfang auf das Verhältnis von Literatur und Wissenschaft ein, wobei er sich namentlich vor allem auf „Psychologie“ bezieht. Die psychologischen Erkenntnisse der Literatur (bzw. speziell der österreichischen, mit der sich Sebald in dem Band befasst) seien um die Jahrhundertwende der Psychoanalyse „in vielem gleichwertig und in manchem voraus“ gewesen, und narrativ-fiktionale Darstellungen von „psychischer Formation und Deformation“ hätten „weit mehr als bloßen Illustrationswert“ (BU 9). Sebald polemisiert sogar ein wenig gegen „die Wissenschaft“, deren Systemzwänge manchmal zwischen ihr und dem Wirklichen stünden. „Die Präzision der Beobachtung und der Sprache“ (9) stellt er ganz explizit über die wissenschaftliche Psychologie, deren Einsicht demgegenüber er als eher gering einschätzt (cf. 9/10). Als ein weiteres Thema/Hauptinteresse „meiner Analysen“ nennt er „das Unglück des schreibenden Subjekts“. Dessen Tätigkeit wird als „das unmögliche Geschäft der Wahrheitsfindung“ apostrophiert (11). Parallelen zu Kipphardts poetologischen Positionen sind erkennbar, zugleich fällt die Differenz auf Ebene der Formulierungen, des Tonfalls sozusagen, auf. Auch spricht Sebald in einem mehr literaturpsychologischen Sinne vom „Unglück“ des

Schreibenden, während Kipphardt bloß dessen Opposition fordert, das ‚Leiden‘ als Motiv der künstlichen Tätigkeit stärker als ein *politisches*, weniger psychologisches oder privatpersönliches modelliert. Doch wenn Sebald „Melancholie“, als „das Überdenken des sich vollziehenden Unglücks“, als „eine Form des Widerstands“ bezeichnet (die „mit Todessucht nichts gemein“ habe, 12), so weist das schon deutliche Parallelen zu der politischen Literaturkonzeption Kipphardts auf. Übrigens benutzt Sebald hier ein sehr ähnliches poetologisches Bild, wie es Kipphardt einmal in einem Interview zur Erläuterung seiner didaktischen Absichten verwendete: Er wolle seinen Lesern „Rechenverfahren“ vermitteln, nicht bloß Ergebnisse mitteilen.⁸³ Bei Sebald in nun die Rede davon, dass die melancholische Reflexion „noch einmal nachrechnet, wie es nur so hat kommen können“ (BU 12). In diesem Bild ist durchaus die Vorstellung einer gewissen kausal-ätiologischen Herleitung enthalten, die dem Kipphardt’schen Aufzeigen des Geworden-Seins des schlechten Bestehenden verwandt ist. Und vor allem ist in der Formulierung ein analoges Negativ-Urteil über die bestehende Wirklichkeit als Grundlage literarischer Weltsicht enthalten. Wo Kipphardt von „Kompromisslosigkeit“, „Rücksichtslosigkeit“ spricht, da steht bei Sebald – durchaus verwandt, aber doch signifikant anders – „Trostlosigkeit“. *Desillusionierung* ist die angestrebte Wirkung, die allerdings pessimistischer (oder eben: melancholisch) modelliert wird als bei Kipphardt, dessen poetologische Absichtserklärungen von einem rationalistischen Optimismus getragen scheinen. Mit einer (unmarkierten) Referenz auf ein anthropologisches Konzept Rudolf Bilz’ (siehe Hauptteil, passim und insb. Kap. IV/8) formuliert Sebald in einer für ihn recht charakteristischen halb-kryptischen Form, die ziemlich regelmäßig gerade zentrale Aussagen annehmen, den Satz, dass „die Motorik der Trostlosigkeit und diejenige der Erkenntnis identische Exekutiven sind“. Und darauf der zentrale Satz: „*Die Beschreibung des Unglücks schließt in sich die Möglichkeit zu seiner Überwindung ein.*“ (12, Hervorhebung von mir)

Zum Schluss des Vorworts geht Sebald noch auf die „Kategorie der Lehre und des Lernens“ ein: „Unter diesem Aspekt stellt die Erklärung unseres persönlichen und kollektiven Unglücks ein Erlebnis mit bei, über das das Gegenteil von Unglück, und sei es mit knapper Not, noch zu erreichen ist.“ (BU 13) – In dem Band⁸⁴ ist dann noch vielfach die Rede von einem „kritischen Begreifen der Wirklichkeit“, der „Repräsentation der objektiven Realität“ (168), von („richtiger“, „objektiver“) „Einsicht“, „Erkenntnis“ (passim), der Transzendierung von Trostlosigkeit durch „Verständnis“ von „Zusammenhängen“ (129), vom Lernen (cf. 101),

⁸³ Cf. Fischer 1999: 36.

⁸⁴ Ich zitiere hier (ausnahmsweise einmal) aus dem Kontext gerissene Formulierungen – eine Praxis, die ich sonst in der Arbeit durchgehend zu vermeiden suche.

um Schreiben bzw. literarische Texte als „Erkundung“, Untersuchung, „Exploration“ (75, 64, 63) – usw. Auch in Interviews⁸⁵ hat Sebald dieses poetologische Vokabular oft verwendet. So charakterisierte er *Schwindel. Gefühle.* als („zum Teil“) „Versuche psychogrammatischer Art, also daß man schreibend sich bemüht, *hinter Dinge zu kommen*, hinter die man sonst nicht ohne weiteres kommt“ (EIS 51). Hier stellt Sebald (sein) Schreiben eher als autobiografische (nach ‚innen‘ gerichtete) *Selbsterforschung* dar denn als (nach ‚außen‘ gerichtete) ‚Wirklichkeitsdiagnostik‘ – wobei freilich, wie er an anderer Stelle bemerkt, ‚gesellschaftliche‘ und ‚psychische‘ Aspekte voneinander „nicht ohne weiteres zu trennen“ sind (UH 9). Da es an der zuvor zitierten Stelle um den Text geht, mit dem wir uns hier aufs ausführlichste befassen werden, hat freilich die auf diesen bezogene Aussage, „daß ich also wirklich etwas über mich selbst auch herausfinden will“ (EIS 64), ein gewisses Gewicht. Natürlich sollte man eine solche Autor-Selbstaussage nicht unbedingt als Arbeitsthese bei der Interpretation eines konkreten Texts nehmen, vielmehr eine gewisse Skepsis solchen Erläuterungen gegenüber bewahren, und ich will daher einfach selbst lesen und mir eine eigene Vorstellung bilden, worum es in diesem Buch denn eigentlich gehe.⁸⁶ – „Etwas herausfinden“ behauptet jedenfalls klar einen offenen Erkenntnisprozess, eine wirkliche Untersuchung. In einem anderen Interview spricht Sebald hinsichtlich des vierten Teils von *Schwindel. Gefühle.* (der Kindheitsrekonstruktionserzählung) von einem „Versuch, ein emotionales Geschehen zu erklären“, das er als *Midlife-Crisis* anspricht: „ihren Ursprung zu ergründen“ (EIS 71). „Erklären“, „ergründen“: Damit ist zunächst ein erzählerisches Projekt umrissen, das sehr genau der von Krause aufgestellten Teil-Definition der Fallgeschichte entspricht: „Ziel einer solchen Darstellung ist erstens, einen interpretativen Zusammenhang zwischen [krisenhaftem] Ereignis und Lebensgeschichte herzustellen, in dem [...] das Ereignis aus biographischen Umständen zumindest teilweise hergeleitet bzw. erklärt werden kann [...]“ (s. o.). Die Interpretations-Frage bzw. die Aufgabe, die sich für den Interpreten dann stellt, ist „die Herstellung eines Bezugs dieses Ereignis/Lebensgeschichte-Komplexes zu über diesen hinausgehenden Strukturen“ – also die Frage danach, worin die „paradigmatische Situation“ bestehe, zu welcher dieser Komplex ‚arrangiert‘ wird. Sebald gibt in der oben zitierten Aussage zwar selbst den Ansatz einer Antwort, indem er die Krise als *Midlife-Crisis* („die Krise, die einen in der Mitte des Lebens überfällt“) identifiziert: Die Fallgeschichte wäre damit zugleich eine vom Krause’schen Typus der krisenhaft zäsurierten, *zugleich* aber letztlich doch eine, die von einem sozusagen ‚normalen‘ Ausnahmezustand handelt, insofern *eine solche* Krise – freilich unter anderen individuellen Umständen und mit individuell

⁸⁵ Gesammelt in dem Band „*Auf ungeheuer dünnem Eis*“. *Gespräche 1971–2001* (Sigle EIS).

⁸⁶ Zu dieser Ausgangsfrage siehe die Einleitung zu Kap. 1/2.

variierenden Ursachen – nicht nur den Ich-Erzähler (oder Sebald), sondern generisch „einen“, nämlich so ziemlich jeden, irgend einmal befällt. Die Frage nach den über den Einzelfall hinausgehenden „Strukturen“⁸⁷ meint nun aber – zumindest in dem Sinne, den *ich* meiner Interpretation als Frage zugrunde lege – nicht einen bloßen Oberbegriff wie ‚Midlife-Crisis‘, sondern etwas, das *jenseits* der Sphäre des Subjekts liegt. Überhaupt spricht Sebald gerade in Bezug auf *Schwindel. Gefühle.* markant oft und durchaus einigermaßen konsistent⁸⁸ in psychologisch-ätiologischen Kategorien von „Erklärung“, vergleicht die Arbeitsweise des Gedächtnisses und das Schreiben mit kriminalistischer Tätigkeit, die nach „Beweisstücken“ suche (cf. EIS 77).

Das Wort „Unglück“ könnte den Eindruck erwecken, dass Sebald das Leiden, mit dessen „Beschreibung“ die Literatur befasst ist, als ein eher schicksalhafter auffasse. Tatsächlich enthält, wie die Textanalysen zeigen werden, Sebalds Konzept von „Naturgeschichte“ (auf das ich vor allem im letzten Teil eingehe, in Kap. IV/7 und IV/8) gewisse ‚naturalisierende‘ Züge. Allerdings ist auch dieses kritisch-desillusionierend, mithin aufklärerisch gemeint⁸⁹. In poetologischen Aussagen indes spricht Sebald sehr deutlich und klar kritisch abwertend über eine literarische Praxis, die das Destruktive als gleichsam Negativ-Erhabenes hypostasiert. Dies ist etwa einer der zentralen Kritikpunkte, die Sebald in seiner Dissertation über den *Mythos der Zerstörung im Werk Döblins* (Buchfassung 1980; Sigle: MZ) an Döblins Werk richtet. So bewertet er als analytische Schwäche, dass sich bei Döblin „die gesellschaftliche Problematik in seinen Werken unversehens immer in eine metaphysische verwandelt“ (MZ 11). Auch setzt er der Döblin zugeschriebenen Neigung zur „Übersetzung“ konkreter Probleme in Metaphorik oder Fantastik die „direkte Repräsentation“ entgegen, der „Mythisierung“ einer Problematik deren direkte Beschreibung, „direkte Gesellschaftskritik“ (14). Dieses ästhetische Ideal der nüchternen Beschreibung, eines der Wirklichkeit standhaltenden Blicks, einer literarischen Praxis, die, „reflektiert und politisch“, der Verlockung einer Flucht in Abstraktionen, Ästhetisierungen oder sinnstiftende Überhöhungen widersteht, grenzt er ab gegen eine „überhöht und gleichnishaft“ daher kommende Literatur (53). Anstatt negative Wirklichkeiten als quasi schicksalhaft zu hypostasieren, sollte Literatur sie „erklären“, „Erkenntnis“ über sie ermöglichen (12). In dieser Arbeit geht Sebald auch des näheren auf das Problem der Utopie ein – also im Prinzip

⁸⁷ Eine in ihrer definitorischen Abstraktheit eigentlich für den vorliegenden Kontext doch sehr schön passende Formulierung: geht es hier doch, wie sich vorgreifend sagen lässt, um die Erkenntnis komplexer Zusammenhänge, letztlich ums ‚Ganze‘: darum, sich ein objektives Bild von dem kaum überschaubaren, kaum denk- und vorstellbaren ‚Ganzen‘ zu machen, das in seiner strukturalistischen Totalität das Vorstellungsvermögen übersteigt.

⁸⁸ Cf. auch das etwas spätere Interview S. 79–81, insb. S. 79 unten/80 oben.

⁸⁹ Siehe den Abschnitt „Tiere, Menschen, Maschinen“ in Kap. IV/8.

auf die Kategorie, die Kipphardt mit der Forderung nach „Veränderung“ anvisiert. Prophetie, wie er sie bei Döblin findet, bezeichnet Sebald als „eine Funktion der Blindheit gegenüber den tatsächlich vorhandenen Alternativen einer gegebenen Zeit“ (10). Über Science-Fiction-Dystopien urteilt er: Diesen sei „der wichtigste Gedanke der Utopie benommen, *daß es nämlich einmal anders kommen könnte und besser als gegenwärtig*“ (43). In der Döblin-Studie, die freilich einen relativ frühen (noch mehr ‚akademischen‘ als ‚literarischen‘) Sebald zeigt, finden sich tatsächlich sehr explizite Formulierungen positiver poetologischer Werte, wie etwa: „die rationale Analyse der Welt“ (95) oder (ibid.) der Appell für den Versuch, „die Welt empirisch aus sich selbst zu erklären“ (statt der Wirklichkeit ein deduziertes System aufzuoktroieren). – Ein ähnliches poetologisches Ideal umreißt Sebald aber auch in seinen Vorlesungen zu *Luftkrieg und Literatur* (1999; Sigle L&L), die ursprünglich als Poetik-Vorlesungen angelegt waren. Poetologische Werte wie Konkretheit, Anschaulichkeit, Faktizität, Verzicht auf ‚Sinnkonstruktionen‘, „Wahrheit“, „Beschreibung“ stellen einen ebenso empathischen Wirklichkeitsbezug ins Zentrum der Poetik wie bei Kipphardt und umreißen das Programm einer dezidiert *deskriptiven* Schreibpraxis. – Die *Methode* solcher Deskription ist nun allerdings etwas anderes. Die Differenz zwischen (zumindest *erklärter*) Absicht und Methode/Verfahren, Ziel und Mittel, verweist auf ein Hauptthema der vorliegenden Untersuchung, das im folgenden Abschnitt zur ‚Traumarbeit‘ noch näher zu bestimmen ist.

Dieses deskriptive Literatur-Ideal wird hier mit dem Begriff „Naturgeschichte“ verbunden. Darin klingt – wie ja auch schon bei Kipphardt – die geläufige Konnotation einer ‚klinischen‘ Haltung an.⁹⁰ Fischer macht in Bezug auf Kipphardt hierzu eine Anmerkung, die sich (in der poetologischen ‚Theorie‘ allemal) ohne weiteres auch auf Sebald übertragen lässt. Als – nicht einziges, aber ein wesentliches – Differenzkriterium von Literatur gegenüber anderen (wissenschaftlichen) ‚Untersuchungsformen‘ nennt Fischer „Empathie“.⁹¹ Dieses Stichwort spielt auch in Sebalds poetologischen Äußerungen eine große Rolle. Freilich gibt es auch noch weitere, etwa ästhetische Dimensionen, die mit der – hier (im Fall Kipphardts aufgrund der Einseitigkeit des poetologischen Programms selbst, bei Sebald eher aufgrund der Verengung durch die Fragestellung meiner Arbeit) überbetonten – epistemischen ja nicht einfach zusammenfallen, auch wenn die diesbezüglichen Forderungen durchaus ästhetische Aspekte einschließen („Sachlichkeit“ usw.); diese anderen Aspekte kommen hier gewiss zu kurz. Ich wollte ja aber eben die Erkenntnis-Rhetorik hervorheben, und sie ist denn auch,

⁹⁰ Sebald spricht auch von „Sachlichkeit“ (59) oder einem „unverwandten Blick auf die Wirklichkeit“ (57).

⁹¹ Cf. Fischer 1999: 31; zur poetologischen Problematik der Differenz/Abgrenzung einer so eminent als aufklärerisch-sachlich-untersuchend konzipierten Literatur von Wissenschaft/Nichtkunst cf. auch 29 f.

denke ich, recht deutlich geworden. In *Schwindel. Gefühle.* ist diese Thematik übrigens ja auch in der Wahl der beiden anderen Schriftstellerfiguren, die die autofiktionale Fallgeschichte flankieren, verkörpert: Der Name Stendhal ist literaturgeschichtlich mit der Vorstellung eines deskriptiven, sachlich-objektiven Schreiben verbunden (cf. CS 80 f.), und Kafka ist nach dem Bild, das Sebald von ihm zeichnet, ein Autor, der die Wahrheitssuche in einem beispiellos radikalen, unerbittlichen Aufklärungsprozess, dem alle Sinnkonstruktionen zum Opfer fallen, weiter getrieben hat, als der Gesundheit zuträglich war – und zwar mit den Mitteln der Traumarbeit.⁹² Bei Kafkas Schreibweise in „chiffrierten Bildern“ (er spricht auch vom „Rebuscharakter seiner Bilder“) handele es sich, wie Sebald einmal bemerkt hat, keineswegs „um eine subjektivistische Manier“, sondern vielmehr um „physiognomisch getreue Studien [der] Wirklichkeit“.⁹³ Das kann man etwa im Sinne eines alternativen (im Gegensatz zu einem ‚naiv‘-mimetischen) Realismus-Konzepts verstehen, einer auf ‚höhere‘ Erkenntnis- oder Wahrheit gerichtete Mimesis-Poetik der *Entstellung*.

Zu ergänzen ist noch ein kurzer Blick auf die Bezugnahmen Sebalds auf die Kategorie der „Veränderung“. Sebald spricht in *Luftkrieg und Literatur* von einem durch – mit literarischen Mitteln erreichte – Vergegenwärtigung, Analyse und Erklärung ermöglichten „Lernprozeß“ (69), der auf eine bessere Zukunft gerichtet sei und von dem ein „Appell für eine, gegen alle Wahrscheinlichkeitsrechnung, zu erarbeitende Zukunft“ liege (L&L 70). Die „detaillierte *Beschreibung der gesellschaftlichen Organisation des Unglücks*, die programmiert wird von den beständig mitgeschleppten und beständig sich potenzierenden Fehlleistungen der Geschichte, beinhaltet die Konjektur, daß ein *richtiges Verständnis* der von uns in einem fort inszenierten Katastrophen die erste Voraussetzung darstellt für die gesellschaftliche Organisation des Glücks.“ (70, meine Hervorhebungen) Sebald bemerkt allerdings – ob als Realist oder Pessimist (sofern das ein Unterschied ist), sei dahingestellt – im gleichen Atemzug auch, dass das „Prinzip Hoffnung“ bei den heutigen (technisch ermöglichten) Ausmaßen menschlicher ‚Fehlleistungen‘ wenig konkrete Nahrung erhalte. Die literarische Aufgabe der „Unterrichtung des Lesers über die konkreten [...] Umstände seiner Existenz“ (CS 100) besteht jedenfalls vorderhand darin, die Unhaltbarkeit der aktuellen kollektiven Position zu demonstrieren. „Es kommt ja schließlich darauf an“, so Sebald in einem Interview, „daß man dem Leser irgendwie klarmachen kann, daß das Leben etwas Furchtbares ist – so ... so, wie wir es organisieren“ (EIS 234).

⁹² Dazu ausführlich der Abschnitt zu Sebalds Essay *Tiere, Menschen, Maschinen* in Kap. IV/8.

⁹³ Sebald, Rezension zu Johann Bauer und Isidor Pollak, *Kafka und Prag* (Stuttgart 1971). In: *Literatur und Kritik* 66/67 (Juli/August 1972), S. 421–422, hier 421.

d) Zur Arbeitsweise der Autoren: Materialästhetik, „Montage“, „Bricolage“

An dieser Stelle ist noch kurz auf Sebalds Arbeitsweise im Vergleich mit der Kipphardts (die oben ja schon angesprochen wurde) einzugehen. Die Nähe zu Kipphardt ist hier in einer Hinsicht tatsächlich sehr groß – trotz der ebenfalls *sehr* großen ästhetischen und formalen Unterschiede der konkreten literarischen Resultate. Auch Sebalds Arbeits- und Schreibweise ist stark materialbasiert. Der Anteil an intertextuellen Referenzen, motivischen Übernahmen und wörtlich übernommenem Fremdmaterial (überwiegend in Form unmarkierter Zitate) an Sebalds Texten ist – auch für postmoderne Literatur – überdurchschnittlich hoch. Ein Unterschied zu Kipphardt, für den gleiches gilt, ist allerdings, dass Sebald deutlich mehr *literarische* (fiktionale) Prätexte verarbeitet; außerdem ist das in seinen Texten verarbeitete Material sehr viel heterogener. Auch Sebalds Literatur wurde als ‚dokumentarisch‘ bezeichnet oder zumindest mit einer ‚dokumentarliterarischen‘ Ästhetik in Verbindung gebracht. Es handelt sich zwar z. T. um Realien, aber nicht unbedingt um Dokumente. Kipphardt hat vor allem wissenschaftliche Quellen und Dokumente wie Prozessakten verwendet – für *März* vor allem psychiatrische oder auf psychiatrische Themen bezogene Quellen, theoretische Darstellungen wie auch konkretes Fall-, Text- und Bildmaterial. Die Materialbasis ist also recht einheitlich. Bei Sebald dagegen findet sich ein Sammelsurium aus (z. T. als Abbildungen in den Text integrierten) Materialien, oft Krimskrums wie alte Postkarten etwa, auch Ausschnitte aus Zeitungen und dergleichen. Während aber *März* auch auf Ebene der Erzählform als eine ‚Collage‘ aus (fiktiven) Dokumenten daherkommt, wirkt die Narration in *Schwindel. Gefühle.* einheitlich und zusammenhängend. Kipphardts Roman präsentiert sich auch erzähltechnisch als Montage, der sprachliche Anteil von Sebalds Text dagegen als durch die Stimme des Ich-Erzählers vermittelter Erzählfluss. Die Montage im *Hintergrund* des Texts – siehe die hilfreichen Differenzierungen zu (offen inszenierter) „Montage“ als *Erzähltechnik* und äußere *Form* vs. (verdeckte) „Montage“ als *fiktionales Verfahren* bei Fischer (S. 55 ff.) – ist bei beiden eine verdeckte. Sebald hat seine Arbeitsweise, die man durchaus auch als Montage im letzteren Sinne bezeichnen könnte, bekanntermaßen als „Bricolage“ bezeichnet, womit sich die Sekundärliteratur dann gern beschäftigt hat. Was die damit bezeichnete Arbeitsweise mit Kipphardts „Montage“ gemeinsam hat, ist die Praxis des *Umschreibens* als zentrales Verfahren. Denn ‚Material‘ wird nicht einfach arrangiert oder collagiert, sondern die Zusammensetzung, die „Herstellung der richtigen Zusammenhänge“ geht selbstverständlich (wie Sebald in einem Interview einmal bemerkte, cf. EIS 234) mit Bearbeitungen einher, hier ein bisschen zuschneiden, da ein bisschen umformulieren usw. Auch bei Sebald geht es, wie man sieht, um eine ‚Wahrheit‘, die erst hergestellt werden muss

durch künstlerisches Operieren am Text. Insofern das ‚Material‘ größtenteils *Textmaterial* ist, besteht diese Arbeit, neben dem De- und Rekontextualisieren von Prätextschnipseln zum neuen Zusammenhang als Montage im engeren Sinn, in einem Um-Schreiben konkreter Textvorlagen, die in der so veränderten Form dann in die Komposition des literarischen Kunstwerks eingehen.

e) Sebald über Kipphardt

Schließlich gibt es auch noch einen expliziten Kommentar Sebalds zu Kipphardt, und zwar eben bezüglich *März* (der einzige längere Kommentar, den Sebald als Literaturkritiker dem Autor Kipphardt gewidmet hat). In Sebalds Essay zu Herbeck in BU grenzt Sebald sein eigenes hermeneutisches Vorhaben ab von der „immer noch vorherrschenden Haltung, die am Exzentrischen sich ergötzt auf Kosten dessen, der daran leidet“ (BU 132). Das zielt namentlich u. a. auf Kipphardt, wie eine Anmerkung deutlich macht. Und in dem thematisch angrenzenden Essay zu Handkes *Die Angst des Tormanns* wird *März* als negatives Gegen-Beispiel angeführt zu der, nach Sebalds Ansicht, vorbildlichen Art, in der Handke das Thema psychische Krankheit erzählerisch gestaltet:

Nirgends vermittelt [Handkes] Erzählung [...] das peinliche Gefühl, hier habe ein Autor, der selbst genau weiß, wann die nächsten Züge abgehen, die Ängste eines derangierten Subjekts usurpiert, um sie für die Zwecke literarischer Umschreibung auszuschlachten. Im Gegensatz beispielsweise zu Heinar Kipphardt, der in seinem Roman *März* und in den damit assoziierten Film- und Theaterskripten das Leben des Klosterneuburger Dichters und Anstaltspatienten Ernst Herbeck appropriierte* und der aufs ausführlichste zeigen kann, welche ursächlichen Strukturen der Schizophrenie zugrunde liegen, bleibt die die Vorgeschichte [des Protagonisten], die Handke dem Leser gibt, ebenso spärlich wie in professionellen Krankengeschichten. (BU 116)

Sebalds Verdikt bezieht sich – abgesehen von dem Vorwurf der „Appropriierung“ („Inbesitznahme“) von Herbecks „Leben“ (!) durch Kipphardts fiktionale Montage-Praxis – auf die „rationalistische Annahme, daß die Gründe für die Desintegration der Person mittels einer genau recherchierten und notfalls erfundenen Vorgeschichte zu erfassen seien“ (117). „Der mangelnde Hintergrund“ der Vorgeschichte der psychotischen Figur in Handkes Erzählung gebe „einen präziseren Begriff von der gegenwärtigen inneren Wirklichkeit des Betroffenen als pseudohistorische Rekonstruktion und auktoriale Allwissenheit“ (117). Die Genese der Schizophrenie müsste, so mutmaßt Sebald, an den „Leerstellen des Vorlebens“ eher festzumachen sein als an dem, was Kipphardt in

„kunstvollen Indiskretionen“ (117) vor dem Leser ausbreite (er bezieht sich hier vor allem auf die „Rekonstruktionen einer vorklinischen Karriere“, siehe hier Kap. III/5). In einer Anmerkung, die sich auf die im obigen Zitat mit * markierte Stelle bezieht, führt Sebald seine Kritik an *März* ein Stück weit aus: Kipphardt verfallt (besonders im März-Film und Theaterstück) „in eine mit christologischen Ornamenten versehene billige Heroisierung der Geisteskrankheit, wie sie seit dem Expressionismus verbreitet ist. Die künstlerische ‚Ausgestaltung‘ des Themas steht so in eklatantem Widerspruch zu Kipphardts aufklärerischer Intention und besonders zu dem Respekt, den das von Kipphardt so freizügig verwendete Werk Ernst Herbecks verdient hätte“ (195). – Das ist ein klares Urteil. Es betrifft, wie wir in Kap. II/3 sehen werden, einen Hauptmotivkomplex der ‚Traumarbeit‘ in *März* (den „christologischen“). Der zuvor erwähnte andere Kritikpunkt betrifft dagegen einen, in gewisser Hinsicht, komplementären Aspekt: Während die onirische Verdichtung von Zusammenhängen eine Technik der *Verkürzung* darstellt, ist das narrative ‚Her-Zählen‘ konkreter Einzelheiten und Kausalverknüpfungen im Grunde das umgekehrte, ausführliche Verfahren, das auf andere, entgegengesetzte Weise Plausibilität verlangt und analytischen Einblick ermöglichen will. Hinsichtlich des von beiden Autoren betonten eigenständigen – und tendenziell überlegenen – Erkenntnispotenzials der Literatur gegenüber der Wissenschaft ist bemerkenswert, dass Sebald gerade eine Möglichkeit fiktionalen Erzählens verwirft, die man als ein hauptsächliches Differenzkriterium spezifisch literarischer ‚Wissensproduktion‘ annehmen könnte, nämlich: die Fähigkeit des fiktionalen Diskurses, Lücken im empirischen Material imaginativ auszufüllen (eine Praxis, der er im Übrigen bei aller formalen Lückenhaftigkeit seiner Krankengeschichten selbst oft ausführlich oblag). Die Formulierung „ein Autor, der selbst genau weiß, wann die nächsten Züge abgehen“, suggeriert deutlich im Übrigen genug, dass ein zu solch rationaler Romankonstruktion fähiger Autor mit subversivem Wahnsinn bloß kokettiere.

Der beiden Primärtexten gemeinsame Bezug zu Herbeck ist der Punkt, in dem sich die beiden Werke am engsten und konkretesten berühren – sozusagen die direkte Schnittmenge und mithin naheliegender Ansatzpunkt für eine komparatistische Gegenüberstellung; eine Untersuchung unter diesem speziellen Aspekt der Herbeck-Rezeption bzw. des intertextuellen Verhältnisses zu Herbeck ist aber die vorliegende nicht (oder vielmehr, nicht im Ganzen: im Einzelnen wird auch zu Herbeck einiges gesagt werden); die beiden Werke werden vielmehr unter den oben entwickelten allgemeineren Gesichtspunkten verglichen. Allerdings spielt Herbeck (neben Kafka und anderen) als Autor von Prätexten, auf die sich die Primärtexte beziehen, hier natürlich schon eine gewisse Rolle. Auch in solchen ‚stellenweisen‘

Ausweitungen des Primärtextkorpus liegt ein kasuistisches Prinzip, das die binäre Anlage des Vergleichs zumindest tendenziell ein wenig über den Bezugshorizont der beiden zentralen Fälle hinaus erweitert.

6. Zum Konzept „Traumarbeit“ und zur ‚methodologischen‘ Fragestellung

Das zur Arbeitsweise der Autoren Gesagte deutet bereits an, dass die konkreten poetischen *Methoden* oder *Verfahren* der „Beschreibung“, „Analyse“, „Untersuchung“ usw. keine im formalen Sinne analytischen sind. Es handelt sich vielmehr um ein synthetisches Verfahren („Montage“ wie „Bricolage“). Wenn es nun im Folgenden um ‚Traumarbeit‘ geht, so ist zunächst anzumerken, dass dieser Begriff (der ja bis heute vor allem psychoanalytisch konnotiert ist) bei den behandelten Autoren selbst in Verbindung mit der psychopathologischen Thematik steht, und dass diese wiederum mit poetologischen Reflexionen verbunden ist, die letztlich die jeweils eigene künstlerische Methodik betreffen. Die ausführlichsten Aussagen Sebalds zum Verfahren der *bricolage* (in Anlehnung an Claude Lévi-Strauss) finden sich in einem Essay (in BU) zum poetischen Werk des schizophrenen Dichters Ernst Herbeck – der auch in der Genese von Kipphardts *März* eine wesentliche Rolle gespielt hat – sowie in einem weiteren Essay (im Band *Unheimliche Heimat*), der sich mit dem Roman *Landläufiger Tod* von Gerhard Roth befasst, dessen Erzähler-Figur ein (stummer) Schizophrener ist und der sich in der Erkundung alteritärer ästhetischer Verfahren sehr weit von konventionellem Erzählen entfernt. Das poetologische Thema ist also eng mit dem der Alterität des psychisch Kranken verbunden. Bei Kipphardt ist einerseits der *März*-Roman selbst eine wesentliche Quelle für Äußerungen, die Traum, psychische Krankheit und Dichtung/Poesie/Kunst in ein traditionsreiches Analogieverhältnis zueinander setzen. Der Begriff „Traumarbeit“ taucht in Kipphardts Werk am prominentesten auf im Vorwort zu einer Sammlung von *Traumprotokollen* (1981, Sigle: TP), das „Zur Traumarbeit“ überschrieben ist. Darin erläutert Kipphardt, dass er mit dem Aufzeichnen eigener Träume begonnen habe im Zusammenhang mit der Arbeit an der Theaterfassung *März, ein Künstlerleben* (1980), und zwar, um seine eigenen Träume „mit Zeugnissen psychotischer Produktivität“ zu vergleichen, „weil mich die Nähe von psychotischer Produktivität zur Produktivität des Traums“ – und nicht zuletzt natürlich auch zur künstlerischen⁹⁴ – „interessierte“ (TP 9).

Bei Sebald taucht der Begriff erstmals in einem anderen Zusammenhang auf – im Vorwort zu der bereits erwähnten Döblin-Studie. Dort umreißt Sebald sein analytisches

⁹⁴ „Der Traum ist auf eine übertriebene Weise der Poesie ganz nahe und dem Wahnsinn“ (TP 7).

Vorhaben methodologisch im Vokabular der Psychoanalyse: die literarischen Werke stellen „gleichsam die Traumarbeit“ dar, die „es unternimmt, die Erfahrungen des schreibenden Subjekts und das, was diesem nicht kommensurabel ist, in endlosen Sequenzen auf einen Nenner zu bringen“; die Aufgabe der Kritik bestimmt Sebald mithin als „Traumanalyse“, verstanden als „die Rekonstruktion des Problems, das der Traum zu bewältigen sich mühte“ (MZ 9). Wird hier noch ein tendenziell eher abwertend-pathologisierendes Verständnis des fiktionalen Vorgangs mit dem Begriff „Traumarbeit“ verbunden, so ändert sich, zum einen, die Konzeption und Bewertung psychischer Krankheit in Sebalds poetologischen Reflexionen bald markant; zum anderen findet sich der Begriff „Traumarbeit“ verstreut immer mal wieder, aber in keinem konsistenten Sinne. Sebalds verstreute Äußerungen über Träume bzw. die ‚Traum‘-*Rhetorik*, die er an nicht wenigen Stellen verwendet (also nicht in Bezug auf Träume im eigentlichen/engeren Sinne, sondern als Analogie, Metapher, Vergleich), sind dem Gehalt nach recht unspezifisch, keineswegs systematisch, weisen allenfalls bestimmte Bezüge zu einer begrenzten Anzahl bestimmter anderer Themen auf. So wird „Traum“ des Öfteren mit Tod und Jenseits assoziiert, mit einer visionsartigen Präsenz der Gestorbenen oder Ausblicken ins Jenseits, also mit gewissen „metaphysischen“ Aspekten; nicht selten auch mit Kino/Film und Fotografie; in seinen literarischen und literaturkritischen Essays zu anderen Autoren geht Sebald häufig auf Traumdarstellungen ein, denen er (wenn auch freilich nur *unter anderem*) offensichtlich ein besonderes Interesse entgegenbringt. Er liest Träume durchaus auch psychologisch, mit einer gewissen Tendenz zu psychoanalytischen Betrachtungsweisen, allerdings in keinem ‚orthodoxen‘ oder auch nur theoretisch einheitlichen Sinne. Sebalds Beziehung zum Traumdiskurs/Traumwissen (bzw. den verschiedenen Traumdiskursen) ist, wie bei Sebald überhaupt vieles, eklektizistisch-synkretistisch. Als *poeta doctus* verfügt Sebald über ein historisch und disziplinär recht vielfältiges Traumwissen, bezieht sich auch auf ältere (mantische, esoterische) Konzepte und oft auf fest etablierte Topoi (wie Traum und Kino, Traum und Jenseits etc.). Bisweilen taucht das Thema auch in kulturanthropologischem Kontext auf. Eine der ausführlichsten expliziten Reflexionen über das Phänomen des Träumens im engeren, eigentlichen Sinne, an der sich das Spektrum ästhetischer Traumdarstellung bei Sebald ein gutes Stück weit aufzeigen lässt (und die darüber hinaus überhaupt sehr charakteristisch ist im Hinblick auf das Thema ‚Literatur und Wissen‘ bei Sebald), formuliert ein im Kern psychologisch-individualbiografisches Traumverständnis, lässt aber einen gewissen Zweifel offen und erwägt ein „anderes“, an ältere, physiologisch-psychologische Transformationstheorien des Traums und esoterische Denksysteme

angelehntes Traumverständnis, das andeutungsweise auch einen kosmologisch-visionären Aspekt einschließt:

Wahrscheinlich sind es verschüttete Erinnerungen, die die eigenartige Überwirklichkeit dessen erzeugen, was man im Traum sieht. *Vielleicht* ist es aber auch etwas anderes, etwas Nebel- und Schleierhaftes, durch das hindurch, paradoxerweise, im Traum alles viel klarer erscheint. Ein kleines Wasser wird zu einem See, ein Windhauch zu einem Sturm, eine Handvoll Staub zu einer Wüste, ein Körnchen Schwefel im Blut zu einem vulkanischen Feuer. Was ist das für ein Theater, in dem wir Dichter, Schauspieler, Maschinist, Bühnenmaler und Publikum in einem sind? Gehört zum Durchqueren der Traumfluchten mehr oder weniger Verstand, als man mit hineinbringt ins Bett? (RS 98/99; meine Hervorhebungen)

Zu bemerken ist, dass die konkreten Illustrationsbeispiele, die im Kontext des „anderen“ Traumverständnisses genannt werden, der Reihe nach die klassischen vier Elemente (Wasser, Luft, Erde, Feuer) durchlaufen, und dass die Amplifikation durch den Traum durchaus auf so etwas wie eine visionäre Dimension typisch Sebald'schen Gehalts verweist: Abgesehen von dem See bezeichnen die genannten Motive (Sturm, Feuer, Wüste) sämtlich destruktive, katastrophisch-, apokalyptische Vorgänge (Sturm, Feuer, Desertifikation) bzw. deren Ergebnisse (Wüste). Es handelt sich im Grunde um in frühneuzeitlich anmutender Bildlichkeit gefasste ‚prophetische‘ Vorausahnungen ökologischer Katastrophen. Diese ‚prophetische‘ Dimension des Traums korrespondiert mit der Auffassung einer (‚pathologisch‘) gesteigerten Sensibilität bei psychisch Kranken, die sich als eine Art säkularisierte Variante des alten Seher-Topos, an dem Dichter/Künstler, Kranker/Wahnsinniger wie Träumer teilhaben (bisweilen in Personalunion). – Mit der zitierten Passage sind bereits zwei wesentliche Funktionstypen von Traumdarstellung bei Sebald angedeutet: ein negativ-visionärer Typus, der ein (im direkten oder im erweiterten Sinne) ‚ökologisches‘ ‚Ganzes‘ zur onirischen Anschauung bringt, sowie ein psychologischer, der vor allem auf „Erinnerung“ zentriert ist. Zu diesen beiden Typen kommt, wie die Analysen zeigen werden (und wofür sich auch schon in den poetologischen Aussagen der Essays Belege zitieren ließen), als dritter wesentlicher Typus noch eine tendenziell positiv-visionäre oder zumindest vom affektiven Gehalt her *offenere* – man könnte vielleicht auch sagen: *ästhetisch*-visionäre – Art von Traumbild, das einen Blick auf ‚utopische‘ Aspekte eröffnet; diese dritte Traum-Art nimmt typischerweise die Form eines Schweb- oder Flugtraums an. Aber dazu mehr im Verlauf der Textlektüren (insb. in Kap. IV/8).

Um aber auf „Traumarbeit“ zurückzukommen, so kann zunächst festgestellt werden, dass „Traum“ allgemein und „Traumarbeit“ im Besonderen in Sebalds Essays regelmäßig auch mit kreativen Prozessen, meist literarischen, assoziiert ist. Ausführliche Reflexionen des dem zugrunde liegenden Topos oder so etwas wie eine halbwegs systematische Vorstellung von „Traumarbeit“ findet sich in den Essays aber nicht. Soviel lässt sich aber sagen, dass die oben zitierte, eher abwertende Verwendung des Begriffs im Vorwort zur Döblin-Studie von späteren verstreuten Bezugnahmen auf den Begriff differiert. „Traumarbeit“ erscheint in dem frühen Text zunächst als ein Vorgang, der die Problematik des künstlerischen Werks eher verschleiert als reflektiert, ihr auf bewusster/manifester Ebene in gewisser Hinsicht eher ausweicht als sie konfrontiert. In späteren Schriften verändert sich der Begriff bzw. die Verwendung von „Traumarbeit“ merklich: Der Begriff taucht nun öfters im Zusammenhang mit eindeutig positiv bewerteten Werken auf (z. B. in der Essay-Sammlung *Campo Santo* in Bezug auf Kafka oder Nabokov, beides von Sebald sehr hochgeschätzte Autoren), ohne dass er als ein spezifisches Konzept erkennbar würde. – Aufgrund der analogischen Nähe, die auch bei Sebald häufig genug zwischen Traum, Kunst und Wahnsinn hergestellt wird, kann man aber poetologische Ausführungen, die Sebald zu anders bezeichneten ästhetischen Verfahren macht, auf „Traumarbeit“ beziehen. Das essayistische Werk enthält hierzu viele relevante Stellen; im Hinblick auch auf den Vergleich mit Kipphardt bietet es sich aber an, eine kleine Gruppe von Essays mit explizitem Bezug zu psychopathologischen Themen (vor allem Schizophrenie) als Textgrundlage für eine Skizzierung eines Konzepts von „Traumarbeit“ in Sebalds Poetik zu nehmen. Es handelt sich vor allem um die Essays zum poetischen Werk des schizophrenen Dichters Ernst Herbeck (in BU) und zu Roths *Landläufiger Tod* (1984) in UH sowie zu Peter Handkes Erzählung *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1970), die als ‚literarische Schizophrenie-Studie‘ gelesen werden kann (in BU). In allen diesen Essays (und noch anderen, die hier mitzudenken sind, auf die ich aber nicht explizit eingehe) geht es im Kern um *alternative Formen oder Wege der Weltbegegnung und Erkenntnis*, nicht-diskursive, sondern ‚poetisch‘ oder ‚pathologisch‘ alteritäre *Denk-, Wahrnehmungs-, Arbeits- und Schreibweisen*, die so etwas eine eigenständige, unsystematische ‚Methodik‘ der *Wirklichkeitsbeschreibung* konstituieren: Darum geht es in der vorliegenden Arbeit unter dem Begriff „Traumarbeit“.

Kipphardt schwebt ähnliches vor, wenn er in dem Essay „Zur Traumarbeit“, der seinen *Traumprotokollen* als Vorwort beigegeben ist, ausführt: „der Traum ist auf eine übertriebene Weise der Poesie ganz nahe und dem Wahnsinn“ (TP 7)⁹⁵. „Seine Erzählweise überschreitet

⁹⁵ Hier auch die folgenden Zitate.

die Kategorien unserer Wahrnehmung, unsere alltägliche Logik, unsere Annahmen von Ursache und Wirkung und unseren soliden Umgang mit Raum und Zeit.“ Kipphardt charakterisiert den Traum zunächst hinsichtlich seiner ästhetischen und ‚verfahrenstechnischen‘ Besonderheiten – im Grunde eine Skizze zur ‚Ästhetik & Poetik‘ des (realen) Traums; als Merkmale nennt er: Scham- und Rücksichtslosigkeit; „anschauliche“, sinnliche Denk- und Erzählweise, der Traum „erzählt in Bildern“. „Der Traum nimmt das Wort beim Bild“. Er „benutzt bei seiner Arbeit, was ihm als Material in die Finger kommt“, Inkongruentes und Ungleiches, Heterogenes, „es sind ihm alle Mittel recht.“ Der Traum führt „Assoziationskünste“ vor, „Montagetechniken“, zeichnet sich durch „Detailbesessenheit“ aus, wirke als Ganzes jedoch auch „wie halluziniert, zerrissen, zerfallend, fremd und in seiner Metaphorik schwer zugänglich.“ Eine „naiv-metaphorische Darstellung“ ist seine Ästhetik (10).

Zur Psychologie des Traums stellt Kipphardt als erstes den individuell-persönlichen Bezug heraus: Der Traum handele „nahezu ausschließlich von dem Träumenden. [...] Er bringt die Bedrängnisse und Wünsche des Träumenden zur Anschauung.“ (7) Davon ausgehend skizziert Kipphardt eine anthropologische Traumpsychologie, die auf viele bekannte Theoreme Bezug nimmt, insb. auf die Nähe von Traum und Wahnsinn (mit Verweis auf Kant und Schopenhauer): Der Traum könne als kurzzeitige Psychose des „sogenannten Gesunden“ bzw. als „ein kurzes produktives Anderssein im kahlen Alltag“ aufgefasst werden. *„Die Traumarbeit ist auch Erinnerungsarbeit, die auf verlorene Möglichkeiten hinweist“* (meine Hervorhebung). Auf die Wiederkehr kindlicher Empfindungsweisen im Traum und damit auf das Theorem der „Regression“ (Freud) geht Kipphardt ein: „der Traum führt uns an unseren Anfang und bringt uns Informationen, über die wir gar nicht mehr zu verfügen glaubten“ – und erwägt dabei eine noch weiter zurückreichende, anthropologisch-phylogenetische Tiefenschicht: ein Aspekt, auf den Kipphardt sonst kaum je zu sprechen kommt: „Es leben in ihm viele von uns vergessene Wahrnehmungsweisen auf, aus unserer persönlichen Geschichte und mutmaßlich aus der Geschichte der Gattung“ – also, gelehrt ausgedrückt, das Zusammenspiel von *Onto-* und *Phylogenese*. – Im selben Zuge geht Kipphardt auch auf die für ihn maßgebliche gesellschaftskritische Dimension des Traums ein: Unsere im „Alltag“ unterdrückte „Produktivität“ erwache im Träumenden, „die mit seinen Wünschen, seinen verlorengegangenen Entwürfen zu tun hat“. „Der Traum ist der Stachel im zähen Fleische des blassen, bis in die Freizeit geregelten Alltagslebens.“ So hat der Traum eine (zumindest tendenzielle) Beziehung zur „Utopie“. (Alle voranstehenden Zitate S. 8)

Sodann geht Kipphardts Vorwort auf die „Nähe des Traumes zur Poesie“ ein (8 f.): In alter Tradition bezeichnet er Träume als „quasi naturpoetische Stoffe“. Anhand der Unterscheidung von „literarischen“ („erfundenen“) vs. „tatsächlichen“ Träumen kommt er dann auf ein – dort wie hier, in meiner Untersuchung, maßgebliches – Moment des Realitätsbezugs von Träumen zu sprechen: Der extrem subjektive Charakter „tatsächlicher“ (nicht konstruierter, in ihrem Gehalt künstlich überhöhter) Träume hindere keineswegs, dass aus ihnen einiges „über die Welt zu erfahren“ sei, denn: Auch Träume sind historisch und sozial verortet, „in einer je spezifischen Welt“. *Träume „lassen tiefer gehende Entdeckungen über Zeitzusammenhänge durchaus zu, sogar politische und wirtschaftliche.“* (8 f., meine Hervorhebung). Gegen „erfundene Träume“ äußert Kipphardt Vorbehalte – eine Problematik, die sich natürlich auf seine eigene schriftstellerische Praxis und die Sebalds ohne weiteres übertragen lässt. Auch die aus psychotherapeutischen Kontexten überlieferten tatsächlichen Träume seien, wiewohl als dokumentarisches Material interessant, nicht unproblematisch insofern, als sie stets mit Hinblick auf die analytischen Absichten notiert sind – ebenfalls ein Punkt, den man nur allzu leicht direkt auf die *poetisch-analytische* Absicht zurückwenden kann, die ja auch von vornherein auf ganz bestimmte Missstände, kritische Positionen und im Grunde auch schon auf eine vorab hypostasierte „Wahrheit“ ausgerichtet sind. Dieser Aspekt wird in der Studie eine gewisse Rolle spielen müssen. – Schließlich macht Kipphardt noch einige auf die heikle referentielle Dimension seiner eigenen Traumprotokolle bezogene Bemerkungen zur Darstellungsweise des Traums: So weist er „auf den stellvertretenden Charakter von Personen und Namen im Traum“ hin: „Der Traum spielt mit Namen, er assoziiert mit großer Vorliebe, und er hält sich nicht einmal an die Einheit einer Person, [...] lässt den Sohn ohne Übergang etwa den Vater sein (der er ja auch ist), oder das Kind den später Erwachsenen. Die Gestalten sind oft wie Mischfotografien übereinander kopiert“ – ein unmarkierter Bezug auf Freuds Beschreibung einer bestimmten Form von Verdichtung (hierzu mehr in II/3 und IV/8). „Es wäre aber“, so Kipphardt weiter, „falsch, das nur als zufällig anzusehen“: „*der Traum ist eine besonders gezielte und stark verkürzte Erzählweise.*“ (11, meine Hervorhebung)

Als Schlussbemerkung steht eine Reflexion zum Verhältnis von formalem und inhaltlichem Innovationspotenzial: Die literarische Hinwendung zum Traum sei nicht eine zu antiaufklärerischem ‚Dunkel‘ und eskapistischer ‚Innerlichkeit‘, sondern könne – im Gegensatz zur apollinisch konstruierten Form, die auch inhaltlich zu Altbekanntem neige – „Neuigkeiten“ vermitteln: „Das Innen ist auch ein Außen.“ (11)

Diese Skizze umreißt dem Impetus nach einigermaßen, was ich in der vorliegenden Untersuchung unter ‚Traumarbeit‘ fasse: eine alternative, formal onirische und sozusagen indirekte ‚Methode‘ zur Beschreibung von Wirklichkeit. Es geht allerdings nun nicht um Traumaufzeichnungen von Schriftstellern, die *als solche* durch die paratextuelle Rahmung des Publikationskontexts allein als *literarische* Texte deklariert werden, sondern um ‚Traumarbeit‘ im Rahmen *fiktionaler Erzählungen vom Typus Künstlerkrankengeschichte*. ‚Traumarbeit‘ bezieht sich in diesem Rahmen *nicht nur* auf erzählte Träume / literarische Traumdarstellungen, sondern auch auf andere ‚onirische Textphänomene‘ wie bspw. die Darstellung psychisch differenter (psychopathologischer) Zustände, Wahrnehmungsweisen, Denkprozesse und dergleichen – eine Kommentatorin von *Schwindel. Gefühle*. hat (dort natürlich nur in Bezug auf diesen Text) von einer „Differenzqualität“ eines „spezifischen Wahrnehmungsmodus“ gesprochen, „die im Visionären, Halluzinatorischen und Phantastisch-Verzerrenden liegt“, die aber nicht sowohl als defizitär gegenüber einer ‚normalen‘ Weltsicht, sondern vielmehr als „gesteigerte Wahrnehmung“ erscheint.⁹⁶ Auch auf solche Phänomene ist ‚Traumarbeit‘ hier bezogen. Das bringt sicherlich die Gefahr einer Verwässerung des Konzepts und der zu großen Ausweitung der relevanten Textstellen mit sich (der ich wohl auch nicht ganz entgangen bin); eine definitorische Eingrenzung des Konzepts ist aber gleichwohl nicht wünschenswert, schlicht deswegen, weil auch die „Traumarbeit“ in den Texten sich aller möglichen Mittel bedient, derer sie habhaft werden kann. Eine in irgendeiner Weise (ästhetisch) alteritäre Qualität sollten dabei die als relevant herangezogenen Textstellen aufweisen, auch so etwas wie ‚Markierungen‘ im narrativen Kontext, also explizite oder motivische Verweise auf ‚Wahnsinn‘, Müdigkeits- und Einschlaf-Markierungen u. dgl. oder formale Merkmale. Doch die ‚Traum‘-Qualität kann auch bloß auf semantischer bzw. ‚verfahrenstechnischer‘ Ebene liegen, im Sinne etwa überdurchschnittlich polysemer Elemente (Verdichtungen) oder einem von Textsignalen ausgehenden Deutungs-, ‚Appell‘. Eine rätselhafte Qualität oder Struktur eignet vielen der hier unter den Sammelbegriff ‚Traumarbeit‘ gefassten Textphänomene: handelt es sich doch ganz wesentlich darum, über den augenscheinlichen Unsinn zu einem ‚anderen‘ Sinn zu gelangen, der den konventionellen (als ‚falsch‘ hypostasierten) ‚Sinn‘ als Produkt einer ideologischen Maschinerie bestimmter diskursiver Verfahren offenlegen soll, gegen die eben die alternative ‚Produktionsmethode‘ der ‚Traumarbeit‘ ins Feld geführt wird. Das hier zugrunde zu legende Traumarbeit-Konzept – das weder mit der Verwendung des Begriffs bei Sebald, noch bei Kipphardt identisch ist! – muss daher notwendig ein *offenes* bleiben. Aus diesem Grund ist in der heuristischen

⁹⁶ Brunner 2009: 278.

Modellierung, die ich hier zugrunde lege, auch das ursprüngliche Freud'sche Konzept von Traumarbeit grundlegend, ohne dass wiederum das heuristische Konzept mit diesem *zusammenfällt*. Freuds Konzept ist primär in ‚*verfahrenstechnischer*‘ Hinsicht geeignet, die flexible ‚diagnostische Methodik‘ in den Primärtexten abzubilden. Denn wenn auch Freud meint, mit der Beschreibung von ‚Verdichtung‘, ‚Verschiebung‘, ‚sekundärer Bearbeitung‘ und ‚Rücksicht auf Darstellbarkeit‘ die Mechanismen der Traumarbeit erschöpfend kategorisiert zu haben, so zeigen doch seine konkreten Traumanalysen, dass der rhetorische Transformationsvorgang, den die Analyse rekonstruiert, einfach *alle möglichen* Mittel und Wege nutzt, die zur Verfremdung des Materials gerade zur Verfügung bzw. offenstehen. Damit lässt sich arbeiten – bekanntlich ist die Freud'sche Psychoanalyse ein besonders literaturnahes, kunstaffines Modell und umgekehrt Reservoir für alle möglichen künstlerischen Ausschachtungen, die selten im Sinne der orthodoxen Lehre sind.

Darüber hinaus gehen in das – wie gesagt: an den Rändern offen bleibende und im Kern nie ganz verfestigte – heuristische Konzept noch einige andere Modellierungen von ‚Traumarbeit‘ oder analogen Konzepten ein, die aus intertextuellen (Theorie-)Referenzen bei den Primärtextautoren stammen, aber hier unabhängig von deren selektiver Rezeption eigenständig rezipiert werden. Neben Freud, der hier und da überall durchscheint, ist insb. das kreativitätspsychologische Modell des Psychiaters Leo Navratil zu nennen, dessen Sammlungen „psychopathologischer Texte“ inkl. der damit verbundenen theoretischen Überlegungen zu Psychopathologie und Poetik sowohl Sebald als auch Kipphardt intensiv rezipiert haben. Und – bei Sebald allein, nicht bei Kipphardt – findet sich zudem der Bezug auf das anthropologische Konzept der von Claude Lévi-Strauss beschriebenen *bricolage*. Zur letzteren seien hier einige programmatische Formulierungen Sebalds zitiert, die das Traumarbeit-Konzept etwas näher bestimmen. – Das Thema ist im Grunde der Zusammenhang zwischen psychotischem/psychopathologischem Denken/Wahrnehmen und künstlerischer Kreativität – mit Blick auf eine *allgemeine* (anthropologische) Kreativitätstheorie.⁹⁷ Das „pathologische Sehen“, der ‚kranke Blick‘ auf die Welt/Wirklichkeit, wird (im Handke-Essay) als „die präziseste Form der Wahrnehmung“ bezeichnet (BU 122). Im Herbeck-Essay wird die (bei Herbeck durch die schizophrene Störung bedingte) „Desintegration“ der Sprache als ein „Reservoir regenerativer“ und kreativer „Energien“ gedeutet, dem die vitale Funktion der Reeneration der im Gebrauch von den realen Dingen entfremdeten Sprachsubstanz zukommt (cf. BU 133, auch Kap. IV/8). Der alteritäre Denk-Modus wird recht undifferenziert (zwar nicht ohne Verweis auf allerlei

⁹⁷ Cf. bspw. BU 123.

sprach- und kognitionstheoretische Vordenker) als „symbolisches Denken“ bezeichnet (133f.). Dem ‚normalen‘, ‚logischen‘ Denken bzw. der Normal-Sprache, die Sebald als „utilitaristisch“ bezeichnet, wird das „symbolische“ entgegengesetzt, dessen Wesen nicht Zugriff auf, sondern *Auseinandersetzung* mit der Wirklichkeit ist. Ein auf diese Weise betriebenes Schreiben sei „experimenteller Akt“ – also *offener* Prozess (cf. 134). Die konkreten Produkte dieses Prozesses belegen, so Sebald, in der Kopräsenz von ästhetischer Eindringlichkeit und semantischer Merkwürdigkeit, dass es zwischen „Sinn und Unsinn“ „sehr viel mehr unterirdische Verbindungen gibt, als unsere Schulweisheit sich träumen läßt“ (135). Der kreative Prozess, aus dem auch geordnetere, ‚normalere‘ Kunst-Produkte hervorgehen, wird als ein Stadium der Desorganisation und „Dissoziation“ aufgefasst, und der Unterschied bestehe hauptsächlich darin, dass im Normalfall das Produkt (das fertige Kunstwerk) selbst von den Spuren der Desintegration, durch die es im „Hintergrund“ seiner Genese gegangen ist, bereinigt ist, während in Herbecks Sprachgebilden (und vergleichbaren Artefakten) auch der „Vordergrund“ von Form und „Aussage“ diese Spuren bewahrt und *abbildet* (135). – In diesem Kontext erläutert Sebald die *bricolage* nach Lévi-Strauss, wobei er vor allem auf den Aspekt des ‚Bastelns‘ mit ‚Abfällen‘ abzielt. Es sind „unzweckmäßige“, aber – wie Kipphardt vom Traum sagt – „sehr vielfältige“, bisweilen „abwegig“ anmutende Mittel (138), deren sich ein solches „wildes Denken“ bedient. Diese Mittel stehen ursprünglich nicht im Zusammenhang mit der Absicht des Bastlers, sondern sind aus Abbruchmaterial früherer Konstruktionen zufällig als provisorischer Materialfundus akkumuliert. Die *Methode* ist ein „probierendes Zusammensetzen“ (140) solcher Fragmente, also eine *kombinatorische* (synthetische), cf. 144. In Analogie zum handwerklichen ‚Basteln‘ wird *intellektuelle Bricolage* als ein *Denken* mittels der Zusammensetzung von Abbruchmaterial kultureller (immaterieller) Konstrukte modelliert, an denen z. T. noch alte Bedeutungen haften, die in der Destrukturierung und Rekombination der *bricolage* z. T. überschrieben und umcodiert werden. – Die Analogie zu Sebalds und Kipphardts Arbeitsweise des Um-Schreibens und Montierens von Prätextfragmenten liegt auf der Hand. Im Falle Herbecks, dessen ‚Produktionsprozess‘ von der Besonderheit geprägt war, dass er stets nur nach Aufforderung durch seinen Arzt schrieb und meist nur auf Angabe eines Themen- bzw. Titelstichworts, handelte es sich, nach Sebalds Deutung, darum, dass Herbeck bei der Bearbeitung dessen, was ihm gerade ein Denkbedürfnis war, stets auskommen musste mit dem, was ihm solchermaßen von außen zugetragen wurde; das Material aber, mit dem Herbeck arbeitete, war die Sprache selbst. Er ‚bastelte‘, so Sebalds Deutung, *mit* der Sprache – mit ihren stereotypen Wendungen, Mehrdeutigkeiten, ihren ästhetischen Qualitäten usw.:

den ihr *inhärenten* Möglichkeiten. Doch von der spezifischen Problematik von *Herbecks* Texten abstrahiert, geht es also um eine gegenüber herkömmlichen Verfahren der Sinnherstellung, zu denen Sebald auch die ästhetischen der ‚normalen‘ Kunst/Literatur rechnet alternative *Methode der „Weltbeschreibung“, die „weniger im Entziffern als in der Chiffrierung der Wirklichkeit [...] besteht“* (BU 139, meine Hervorhebung). – Das beschreibt ziemlich genau, was in der vorliegenden Studie mit ‚Traumarbeit als Wirklichkeitsdiagnostik‘ gemeint ist.

Mit dieser Art ästhetischer Alterität ist explizit auch eine utopische Hoffnung verbunden (cf. BU 140 und Kap. IV/8 dieser Arbeit). Zunächst wird es in der Studie aber primär um die „Weltbeschreibung“ gehen, die ja gemäß poetologischer Prämisse eine *kritische* sein soll. In dieser Hinsicht ist hier auch das Konzept Leo Navratils von Interesse, dem es bei der Erforschung schizophrener Sprachphänomene letztlich um eine allgemeine anthropologisch-psychologische Theorie ging über „die kreativen Grundfunktionen des Menschen“. In den „Vorbemerkungen“ zu seiner Anthologie *a+b leuchten im Klee: Psychopathologische Texte* (1971), die beide Autoren kannten und aus der namentlich Kipphardt zahlreiche Materialien (biografisches aus den Krankengeschichten wie auch konkrete Patiententexte von Herbeck und anderen) für *März* übernahm, skizziert Navratil ein anthropologisches Krankheitsmodell der Schizophrenie(n). Er geht zunächst vom Seelenleben des „Gesunden“ aus, dessen psychische „Lebensvorgänge“ er als „auf Existenzsicherung [gerichtet]“ beschreibt und die die Grundlage für den intersubjektiven Umgang bilden. Die regulierenden Grundsätze dieser Weltsicht seien insb. auch in der Umgangssprache am Werk. Widersprüchlichkeiten und Gegensätze sind ausgeglichen, geglättet, soweit dies „zum Fortkommen im Leben nötig ist“. (8) Hinter dieser „empirisch-logischen Fassade“ aber trage „jeder Mensch [...] noch eine andere Wirklichkeit in sich: eine bildhaft-traumhafte, [...] Darstellung der Welt nach unseren inneren Bedürfnissen und unserem inneren Wesen“. Die Widersprüche sind dort nicht geglättet, sondern bestehen nebeneinander (ein Theorem, das auch in Freuds Modellierung des Unbewussten zentral ist). Eine innere „Welt der Zerrissenheit“. Dieses „ungeordnet Geistige“ erscheine „beim Gesunden“ im Traum, in vorübergehenden Bewusstseinsstörungen (auch durch Intoxikation), bei Übermüdung, „aber auch in Märchen und Mythen, im Hintergrund von Ideologien und in der Kunst“ (8/9) – eine Aufzählung, die so ziemlich alle typischen Analogie-Elemente enthält: ‚Wahnsinn‘, Rausch, Traum, Kunst, ‚Naturpoesie‘ und – wenn man die „Mythen“ auf ältere kulturgeschichtliche Epochen oder auf die Erzählungen ‚primitiver Völker‘ bezieht – auch die kulturanthropologisch-ethnologische Analogie, die ja auch einige Tradition hat (etwa Freuds

„Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker“⁹⁸) und namentlich bei Sebald – das Bricolage-Konzept stammt ja aus den ethnologischen Studien Lévi-Strauss’ – häufig zum Komplex Traum/Psychopathologie/Poetik hinzukommt. – Beim „Gesunden“, so wieder Navratil (mit Bezug auf Manfred Bleuler), findet „schizophrenieähnliches Leben“ im Hintergrund statt, neben und hinter der ans Realitätsprinzip angepassten Persönlichkeit. Beim „Kranken“ tritt nur in den Vordergrund, was bei allen Menschen vorhanden ist, die Krankheit bringt „eigentlich nichts Neues hervor“. (9) – Navratil referiert auch ein politisches Krankheitsverständnis, zitiert u. a. Foucault. Auf Thesen des Kunstwissenschaftlers Peter Gorsen sich beziehend, führt er aus: Man könne die ‚Krankheit‘ „auch als einen Versuch der Selbsterhaltung und des Überlebens verstehen“ und, politisch, als eine potenzielle „Zelle des Widerstands“ (9). Als „Selbstverteidigungsversuche“ gegenüber dem „kollektiven Training zum Selbstverzicht in der industriellen Leistungsgesellschaft“ (9) könne man, mit Gorsen, „die Umwertung des Pathologischen zu einer existentiellen Form des Protestes und der Verweigerung gegenüber der gesellschaftlichen Praxis“ (109) begreifen. Das funktionierende Ich ist mit zu vielen Konzessionen an eine entfremdete Lebensform verbunden, sodass die vorübergehende Dissolution in einen nicht-funktionalen Zustand fürs erste als zukunftssträchtigere Option erscheint. Diesen Gedanken, den Navratil mehr referiert als übernimmt, hat sich Kipphardt in der Konzeption von *März* völlig zu eigen gemacht. In einem ähnlichen, wenn auch hier nicht speziell auf die Sprache bezogenen Sinne wie in Sebalds Herbeck-Essay erscheint Desintegration hier als „Reservoir regenerativer Energien“ (s. o.). *Ursache des Wahnsinns*, so Navratil mit Bezug auf Foucault, „ist die wirkliche Kausalität eines Universums, das von sich aus nicht in der Lage ist, die Widersprüche zu lösen, die es selbst hat entstehen lassen.“ (10, meine Hervorhebung) Dieser Satz mutet in der Formulierung Navratils etwas kosmologisch-naturalisierend an, kann aber auch ‚soziologisch‘-kulturkritisch interpretiert werden und verweist dann jedenfalls auf den objektiven, wirklichkeitsdiagnostischen Gehalt des Wahnsinns. Als einen „Sturz in die schlimmste Objektivität“ hat Foucault den vermeintlichen Rückzug ins rein Subjektive des ‚Inneren‘ gewertet (cf. 10 f.) – man denke an Kipphardts Schlusssatz im Vorwort zu *Traumprotokolle*: „Das Innen ist auch ein Außen.“

Seine eigene anthropologische Theorie skizziert Navratil dann wie folgt: „Die mythopsychischen Kategorien seines Welterfassens sind dem Menschen angeboren, wie die körperlichen Grundlagen seines Trieblebens oder seines Intellektes“ (11) – Navratil zielt auf hier etwas Ähnliches wie einen universellen Strukturalismus des psychischen Apparats ab.

⁹⁸ Untertitel von *Totem & Tabu* (1912), GW-IX.

Am Grunde unseres empirisch-rationalen Weltbildes stoßen wir auf Aporien, die wir durch Glaubenssätze überbrücken. In der Regel übernimmt der Mensch die Inhalte seines mythopsychischen Lebens von der Umwelt, ohne darüber zu reflektieren. Die Realität, die uns umgibt, das Objektive, ist sozial und mythopsychisch verankert. *An diesen Glaubenssätzen, denen wir unseren eigentlichen inneren Halt, auch unser Ichbewußtsein und die Evidenz der eigenen Kontinuität und Identität verdanken, tritt der schizophrene „Dammbruch“ zuerst auf und zieht die Depersonalisation und den Realitätsverlust nach sich.* (a+b 11 f., Hervorhebung von mir)

Nicht ganz klar wird in diesen Ausführungen, ob die „mythopsychischen Kategorien“, die ja explizit als „angeboren“ bezeichnet werden und also anthropologisch universal sein müssten, anscheinend nicht doch irgendwie kulturspezifisch und biografisch erworben sind, ja ob Realität und Objektivität gar, wie es heißt, ‚sozial konstruiert‘ sind. Wie dem auch sei, jedenfalls ist der schizophrene Zusammenbruch einer des Weltbilds. Das kann man nun auf den von Sebald und Kipphardt postulierten Wahrheits- und Aufklärungswert der ‚kranken‘ Weltsicht beziehen, insofern das zusammengebrochene Weltbild – entschiedener als bei Navratil – ja als ein falsches, mystifizierendes bewertet wird: So kommt dem Zusammenbruch die Funktion eines gleichsam propädeutischen Stadiums für den Durchbruch zur ‚Wahrheit‘ zu. – In Navratils anthropologischem Modell greifen nun als eine Art Notfallprogramm die „allgemeinmenschlichen kreativen Grundfunktionen“, die durch den Zusammenbruch der Sinnkonstruktion, den Verlust der Prothese, aktiviert („mobilisiert“) werden. (12) Aus den Bruchstücken des alten baut nun der Kranke ein neues Ich und eine neue Welt auf: Ein Szenario, das zu Sebalds Modellierung der *bricolage* markante Parallelen aufweist. Insbesondere Kipphardt dürfte allerdings auch Vorbehalte gehabt haben gegen Navratils Theorie von den „psychobiologischen Grundlagen“ eines „schizophrenen“ und darüber hinaus als anthropologisch-überzeitlich hypostasierten „manieristischen“ Gestaltungs-Stils (cf. 13)⁹⁹. Allerdings denkt Kipphardt letztlich ebenso anthropologisch wie Navratil, nur eben weniger biologisch, sondern mehr philosophisch, nämlich, wie Fischer (cf. Kap. 7 seiner Studie) erschöpfend dargelegt hat, marxistisch. – Die „allgemeinmenschlichen kreativen Grundfunktionen“ nach Navratil sind nun: 1. „Physiognomisierung“ (im Prinzip: Ausdruck von Gefühlen, aber konkret auch spezifischer: Hineinlesen ‚physiognomischer‘ Expressivität in Dinge der Außenwelt, z. B. Haus als menschliches Gesicht, Fenster = Augen usw.), 2. Inkrafttreten angeborener „Ordnungstendenzen (= Formalismen“: „Schematisierung, Stereotypisierung, Abgrenzung, Einteilung u. a.“); 3. „Symbolbildung“: „Verschmelzung

⁹⁹ Cf. auch Navratils Einleitung zu *Schizophrenie und Kunst* (1965), von Sebald und Kipphardt ebenfalls rezipiert.

heterogener Bilder“ mit neuen Bedeutungen. (14) – Diese Grundfunktionen konzipiert Navratil als eine Art basales Notfallprogramm, das im Falle der äußeren Destabilisierung – etwa auch in bestimmten Situationen wie Entwicklungs- und Identitäts-Krisen – elementare Bewältigungsstrategien bereitstellt; man könnte wohl auch (evolutionspsychologisch) von elementaren kognitiven Mustern zur „Problemlösung“ sprechen. *Neues* (oder *Anderes*) kann auf diesem Wege entstehen, insofern die kollektiven Übereinkünfte (Konventionen etc.) außer Kraft gesetzt sind, aber die Universalität der „Grundfunktionen“ führt natürlich immer zu ‚menschlichen‘, niemals zu im geradezu außerirdischen Sinne *andersartigen* Produkten.

Es geht hier nicht darum, Navratils Modell zu beurteilen. Er gibt sehr stark biologisch geprägte (neurologisch-hirnphysiologische) Erklärungen für die verschiedenen Funktionen, die sicherlich weder Kipphardt noch Sebald in dieser Form unterschrieben. Doch ihre eklektische Praxis hat hier gewiss einiges ‚Brauchbare‘ gefunden¹⁰⁰, und ich meinerseits kann das Konzept insofern brauchen, als es wiederum einige Nuancen hinzufügt zu dem offeneristischen ‚Traumarbeit‘-Konzept der Arbeit. Im Traum und in der ‚verzerrten‘ Wahrnehmung wird der *idios kosmos* des kranken Subjekts als die präziseste Widerspiegelung des objektiven Zustands der Welt lesbar: Diese Kern-These wird in den folgenden Analysen untersucht, unter dem ‚methodologischen‘ Aspekt der *Traumarbeit* als diagnostisches Verfahren. Freilich geht es hier nicht um anthropologisch-transzendente Seelenvermögen, sondern um (bewusste) ästhetische Verfahren in fiktionalen Texten – die allerdings in Auseinandersetzung mit derartigen Konzepten modelliert sind. Bei Kipphardt finden sich auch im Romantext zahlreiche Formulierungen, die auf eine anthropologische Modellierung (wenn auch nicht im Sinne Navratils) von Wahnsinn hinauslaufen; es sei hier nur eine kleine Kostprobe aus dem ziemlich umfangreichen intradiegetischen Reflexionsdiskurs über die Probleme der Schizophrenie gegeben in Form zweiter Zitate, die direkt den ‚methodologischen‘ Aspekt von „Wahnsinn“ bzw., in unserem Sinne, ‚Traumarbeit‘ betreffen. Bei dem Zitat handelt es sich um einen von März selbst verfassten Aufsatz, das zweite ist als Auszug aus Notizen Koflers ausgewiesen, zitiert aber ebenfalls einen Ausspruch des Patienten selbst:

¹⁰⁰ Dazu gehört insb. auch die Überlegung Navratils, „das Primäre“ beim „Zustandekommen origineller Leistungen“ sei „nicht die Erfindung, sondern die *Verneinung*“ (a+b 15, meine Hervorhebung). Dazu zitiert er Nietzsche und Liechtenberg: „Wer ein Schöpfer sein will, muß ein Vernichter erst sein und Werte zerbrechen“, und: „Der gewöhnliche Kopf ist immer der herrschenden Meinung [...] konform, er hält den Zustand, in dem sich jetzt alles befindet, für den einzig möglichen, und verhält sich leidend bei allem. [...] Dem großen Genie fällt überall ein: *könnte dieses nicht auch falsch sein?*“ (15, kursiv bei Navratil). In eben diesem Sinne hat der diagnostizierte „Realitätsverlust“ auch einen *kritischen* Aspekt.

Der Wahnsinn bricht aus, heißt es [...]. Wo, wenn der Wahnsinn bei mir ausbricht, hat er in mir gesteckt? In welchem Teil? [...] Da er in nahezu jedem jederzeit ausbrechen kann, *muß er in jedem auch stecken* nahezu und ausbrechen wollen. Nun aber wo? Gründliche Studien haben mir die Gewißheit gebracht: *Der Wahnsinn lauert auf dem Grunde des Verstandes auf seinen Ausbruch* und ist dem Verstande geheuer. *Im Wahnsinn steckt Verstand (Methode). Verstand ist geregelter Wahnsinn, Wahnsinn ist entregelter Verstand.* (M 79, Hervorhebungen von mir)

Lockes Definition des Wahnsinns als falsche Assoziation der Ideen. / Dagegen März: „Der Wahnsinn ist die *richtige* Verbindung der (*gefürchteten*) Ideen.“ (M 169, meine Hervorhebung)

Eine letztes theoretisches Element sei der Modellierung der verschiedenen Aspekte von ‚Traumarbeit‘ als alternative ‚Erkenntnismethodik‘ noch hinzugefügt. In einem Aufsatz¹⁰¹ über „Wechselwirkungen zwischen schöpferischen und neurotogenen Vorgängen“ erörtert der amerikanische Psychoanalytiker Lawrence Kubie die grundlegende Bedeutung „freier Assoziationen“ in jeglichem kreativen Vorgang. Kubies Modellierung des Problems der *Innovation* gibt uns eine Variante der poetologischen Erkenntnisproblematik an die Hand, die vielleicht die für unsere Zwecke brauchbarste ‚technische‘ Beschreibung des Sachverhalts ist. Er beschreibt die kreative Funktion der „freien Assoziationen“ nämlich sozusagen kommunikationstheoretisch: Ausschlaggebend ist die – psychoanalytisch als „vorbewusst“ konzeptualisierten – *Selektionsmechanismen*, die bei der normalen Kommunikation in aller Regel nur „gewichtete Stichproben“ der geistigen Tätigkeiten“ hervorbringen.¹⁰² Die rhetorische Thema-Rhema-Struktur alltäglicher Sinnproduktion verlangt eine Auswahl von wenigem und die Aussortierung von vielem, eine Ausschaltung störender Gedanken, die mit der Sache (vielleicht auch nur vermeintlich oder auf den ersten, manchmal auch zweiten Blick) nichts zu tun haben.¹⁰³ „Freie Assoziationen“ nun, so Kubie, „gewährleisten eine annähernd repräsentative Auswahl aller jeweils auftretenden geistigen Vorgänge.“ Sie stellen „die einzige Methode dar, durch die wir das ‚Gewichten‘ des Auswahlprozesses, der während gewöhnlicher Mitteilungen automatisch abläuft, auf ein Minimum reduzieren können.“¹⁰⁴ Der automatische vorbereusste Auswahlprozess „des Aussonderns und des Abweisens gegenüber zahllosen Möglichkeiten im Assoziationsstrom“, der durch freie Assoziation umgangen bzw. reduziert wird, „erschwert“ sonst „die Entdeckung neuer Beziehungen“.¹⁰⁵ „*Nur durch freie*

¹⁰¹ Auch dieser Bezug stammt aus dem Umfeld eines der Primärtexte: Es handelt sich um einen Aufsatz, in dem Sebald sich in seinem Handexemplar (DLA) einige Stellen angestrichen hat (cf. Etzler 2014: 5).

¹⁰² Kubie 1982: 15.

¹⁰³ Cf. *ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ Kubie 1982: 15 f.

*Assoziationen vermag der Geist gleichsam aus dem ausgefahrenen Geleise zu springen [...], indem er den ausgetretenen Pfad verläßt und unsicheren Schrittes auf neue Zusammenhänge zugeht.*¹⁰⁶ Die psychischen Vorgänge können so „frei umherschweifen von den geistigen Hauptstraßen zu den Nebenwegen“ – ich zitiere das im Wortlaut, weil die kollektivsymbolischen Metaphern, die Kubie hier verwendet, gewisse Bezüge zum Bildgebrauch der Primärtexte bzw. der hier behandelten Autoren aufweisen; außerdem findet sich in Freuds *Traumdeutung* eine Stelle, die ein sehr ähnliches Bild verwendet zur Charakterisierung der Traumarbeit (cf. GW-II/III 536). – Dabei, so Kubie weiter, lesen die freien Assoziationen „analoge, scheinbar zusammenhanglose Gedanken und Eindrücke auf und stellen diese zu wechselnden Kombinationen zusammen, bis sich neue Beziehungen und Muster abzeichnen“: eine Beschreibung, die derjenigen, die Sebald von der *bricolage* und von Herbecks Arbeitsweise gibt, sehr nahekommt. – Die „freien Assoziationen“ sind also, wie Kubie den Begriff (stets im Plural) gebraucht, nicht nur die (von Freud entwickelte) Analysetechnik der Traumdeutung und Symptomauflösung, sondern ein psychologisch grundlegender („natürlicher“, „primitiver“) Denkvorgang, dem letztlich anthropologisch-allgemeine Bedeutung zukommt.¹⁰⁷ Kubies Thema in dem vorliegenden Aufsatz ist nun die *Störung* dieses für alle Kreativität maßgeblichen Vorgangs durch Interferenz des Unbewussten. Nicht aus diesem kommt (künstlerische) Schaffenskraft¹⁰⁸, sondern das Triebhaft-Obsessive, der Wiederholungszwang und die ‚Egozentrik‘ der unbewussten Wünsche, Ängste, Konflikte, Fixierungen usw. *hemmt* vielmehr den freien Fluss des Assoziationsstroms bzw. *verzerrt* ihn in Richtung der im Unbewussten wirksamen ‚fixen Ideen‘. Indem man das bewusste und vorbewusste Sieben und Sortieren schwächt, gewinnen zugleich unbewusste Prozesse an Einfluss (bzw. wird dieser auch vorher schon bestehende Einfluss offenbar, wohl auch verstärkt), was nach Kubie ein „unentrinnbares Paradox“ darstellt.¹⁰⁹ Schaffensprozesse (nicht nur künstlerische), die unter besonders starker Herrschaft solcher unbewussten Prozesse stehen, bringen Produkte hervor, die sich nicht durch intellektuelle Beweglichkeit, sondern vielmehr durch eigentümliche Starre und Stereotypie auszeichnen.¹¹⁰ – Kubie konzeptualisiert solchermassen also die wirklich *freien* Assoziationen nicht als pathologisches Phänomen; neurotische Vorgänge stören vielmehr die kreative Innovation, indem sie den künstlerischen Vorgang zur verdeckten Bearbeitung rein

¹⁰⁶ Dieses und die folgenden zwei Zitate: Kubie 1982: 13 (hier meine Hervorhebung).

¹⁰⁷ Cf. Kubie 1982: 13, 17.

¹⁰⁸ Cf. 22.

¹⁰⁹ Cf. Kubie 1982: 16.

¹¹⁰ Cf. S. 20.

persönlicher Probleme degradiert.¹¹¹ Gleichwohl ähnelt Kubies Konzept der freien Assoziation in der *Funktionsweise* zum einen dem, was Freud zur Traumarbeit sagt: Der Unterschied wäre, dass die Traumarbeit unbewusste Ziele verfolgt und insofern eben kein offener Prozess ist, die Assoziation nur ‚methodisch‘ zur Zensurumgehung nutzt, nicht zum Auffinden neuer Erkenntnisse; auch bringt Kubie das spontane (nicht methodisch herbeigeführte) Auftreten „freier Assoziationen“ explizit mit dem Traum und anderen, geläufig damit assoziierten dissoziativen Phänomenen (Rausch, hypnagoges Erleben, usw.) in Verbindung (cf. S. 17). Und zum anderen entspricht die Funktion, abseits „ausgetretener Pfade“ „neue Zusammenhänge“ zu entdecken, ja genau dem, was nach den poetologischen Formulierungen bei Kipphardt und Sebald als Arbeitsthese über die Funktion der ‚Traumarbeit‘ in den Primärwerken formuliert werden kann. Es geht dabei wohlgemerkt nicht darum, etwa bloß überraschende Kombinationen herbeizuführen oder den tatsächlichen Denkvorgang ohne ‚Zensur‘ durch Belanglosigkeits-Ausscheidung wahrheitsgetreuer abzubilden: Vielmehr wird durchaus etwas (Reales, Objektives) *entdeckt*, denn kausale Gesetzmäßigkeiten sind, wie Kubie eigens bemerkt, in der freien Assoziation nicht aufgehoben, an den im Assoziationsstrom schwimmenden Elementen haftet sozusagen durchaus ihr Realitätsgehalt. Es geht also darum, Denkgewohnheiten zu überwinden, die Erkenntnishindernisse darstellen. Und eben das ist ja der poetologische Anspruch, den wir für unsere Analysen als Kernaspekt der ‚Traumarbeit‘ annehmen.

Allerdings kann man Kubies Gedanken natürlich nur *mutatis mutandis* auf die *künstlerische* ‚Traumarbeit‘ übertragen. Zentral ist für Kubie, dass die ‚Sondierung‘ neuer Gebiete, un- oder wenig bekannten Terrains oder geistiger „Nebenwege“ durch freie Assoziation „ohne [...] vorsätzliche Tendenz, ohne Vorurteile“ vor sich gehe, „ohne ein festes Ziel“.¹¹² Denn es gibt auch Verzerrungen und Hemmnisse, die von *bewussten* Absichten ausgehen.¹¹³ Das kann man nun freilich von planmäßig gestalteten künstlerischen Werken nicht gerade erwarten – wir haben es hier ja in keiner Weise mit automatischen Schreibexperimenten¹¹⁴ wie bei den Surrealisten oder dergleichen zu tun. Allerdings kann man natürlich freie Assoziationen schon *fingieren*, die *erzählten* „Gedanken ihre eigenen Wege gehen lassen“.¹¹⁵ Insbesondere in Bezug auf *Schwindel. Gefühle*. könnte etwas derartiges vermutet werden, denn im Gegensatz zu Kipphardt, der zwar zum Teil auch frei-

¹¹¹ In einem ähnlichen Sinne könnte man wohl Sebalds kritisch-*abwertende* Verwendung des „Traumarbeit“-Begriffs in seiner Döblin-Arbeit verstehen.

¹¹² Kubie 1982: 13, 16 (meine Hervorhebung).

¹¹³ Cf. Kubie 1982: 16.

¹¹⁴ ... die ohnehin, nach Kubie, weniger die *freien* Assoziationen als den verzerrenden Einfluss unbewusster Stereotypen abbilden würden.

¹¹⁵ Kubie 1982: 16.

assoziativ anmutende Vorgänge darstellt, aber doch auch bei seinen Psychotiker-Figuren recht klare (und letztlich völlig rationale) Ziele voraussetzt (Protest), lässt sich im Fall von Sebalds Buch tatsächlich gar nicht vorab sagen, worum es eigentlich gehe, ja es scheint zunächst eine Form, eine Handlung, eine Symptomatik zu geben, aber nicht unbedingt ein *Thema*. Wenn dem so wäre, würde der Text tatsächlich etwas ähnliches auf Darstellungsebene realisieren, wie Kubie es für wahrhaft *freie* Assoziationen fordert: dass nicht einmal ein Thema vorab festgelegt sei. Die Interpretationsaufgabe wäre aber auch dann wiederum, zu fragen und zu zeigen, welche „neuen Zusammenhänge“ auf diesem Weg entdeckt bzw. ‚erkannt‘ werden – aber zunächst natürlich, *ob* hier wirklich ein solcher freier, offener, „sondierender“ Prozess vorliegt. Insofern die Primärtexte ja die enthemmten Assoziationsvorgänge, die sie darstellen, mit psychischer Krankheit in Verbindung bringen, muss man entweder von einem anderen Konzept als dem Kubies ausgehen – einem, demzufolge die Krankheit die Assoziationen erst richtig *frei* macht –, oder man müsste, im Rahmen von Kubies Konzept, fragen, ob nicht vielleicht auch die (pathologische) *Hemmung* von Denkprozessen dargestellt sei. Das betrifft die Frage, inwiefern die zentralen Erzählfiguren (März, der Ich-Erzähler bei Sebald und in geringerem Maße auch Dr. K. und Beyle) als psychisch krank in dem Sinne erscheinen, dass das textinterne Bewertungssystem ihre Gedanken skeptisch relativiert. Man sollte natürlich nicht von vornherein davon ausgehen, dass die ‚kranke Weltsicht‘ in den Werken die objektiv *richtige* (im Sinne der übergeordneten Konzeption) darstelle. Allerdings gehe ich hier von der Arbeitsthese aus, dass die Assoziationen und ‚Wahnideen‘ dieser Figuren tendenziell mit den ‚Einsichten‘, die ermöglicht werden sollen, eher übereinstimmen als von diesen markant differieren. Psychologische Plausibilität mag in beiden Werken eine Rolle spielen, aber letztlich wird doch Krankheit hier sehr deutlich – auch über die Köpfe der intradiegetischen Figuren hinweg – funktionalisiert im Dienste ‚höherer‘ ‚Wahrheit‘, ‚kritischer Erkenntnis‘, ‚Einsicht‘ usw.; ich gehe daher eher von einem ‚visionären‘ Charakter der dargestellten ‚krankhaften‘ Gedankenphänomene als „Formen gesteigerter Wahrnehmung“ (M. Brunner) aus. In der Sekundärliteratur finden sich allerdings einige Beschreibungen oder kritische Bewertungen, die auf etwas sehr ähnliches abzielen wie Kubie, wenn er schreibt, die Hemmung des Assoziationsstroms durch Interferenz des Unbewussten führe zum „Abbau der Fähigkeit, neue Daten zu sammeln oder alte Daten nach neuen Mustern zu ordnen“.¹¹⁶ Marcel Atze hat speziell mit Bezug auf den Ich-Erzähler in *Schwindel. Gefühle*. die vielzitierte Formel vom „Beziehungswahn“ geprägt, und Fischer hat für Kipphardt gezeigt, dass es mit der vom Autor selbst beteuerten Offenheit des Untersuchungsprozesses so weit nicht her ist.

¹¹⁶ Kubie 1982: 20.

Und jüngst hat namentlich Mario Gotterbarm (2016) mit bislang beispielloser Insistenz nachzuweisen versucht (ein Stück weit erfolgreich, allerdings durch eigene Rigiditäten aufseiten des interpretativen Systems auch nur begrenzt überzeugend), dass Sebalds gesamtes Oeuvre von abnorm (Gotterbarm gibt auch eine Diagnose: narzisstisch) starren normativen Strukturen geprägt sei, einer präfabrizierten, fixen Motivstruktur und einem rigiden Werte- und Bewertungssystem, das den Umgang mit jeglichem Material a priori determiniert. Die Figuren (die positiv dargestellten und in gewisser Hinsicht selbst noch die antipathisch dargestellten) seien im Grunde allesamt „Spiegelfiguren“ eines Typus, letztlich des Ich-Erzählers selbst, die erzählte Welt mithin ein „Spiegelkabinett“ zur Bestätigung einer thesenhaft-apodiktischen Weltsicht, die eine offene dialogische Auseinandersetzung mit „dem Anderen“ kaum zulasse.¹¹⁷ Unabhängig von dem Urteil über Zutreffen, partielles Zutreffen, Überzogenheit, Berechtigung oder gänzliche Verfehltheit dieser These¹¹⁸ ist sie schon als solche (und ganz unberechtigt ist sie jedenfalls nicht) von nicht geringem Interesse für die hier zu untersuchende Problematik. Gerade das Verhältnis zum „Anderen“ und die Fähigkeit, in einen offenen Dialog mit etwas Nicht-Identischem, Heterologen zu treten, gehört zu den zentralen Aspekten des hier behandelten Themenkomplexes.

Trotz dieser Bestimmungen der Problematik muss zuletzt darauf hingewiesen werden, dass es sich gleichwohl nicht ganz vermeiden lässt, dass man bei der konkreten Textlektüre immer wieder in einen Bereich gerät, wo ‚Traumarbeit‘ in ein unspezifisches, generisches „Symboldenken“ oder in „Metaphorik“ im weitesten Sinne übergeht, was ja an den zitierten theoretisch-poetologischen Ausführungen der Autoren bereits absehbar ist. Es bleibt den konkreten Text- und Traumanalysen überlassen, hieraus irgendeine poetologisch verwertbare Erkenntnis zu gewinnen (oder nicht).

¹¹⁷ Cf. Gotterbarm 2016: 29–40.

¹¹⁸ Ich nenne hier nur zwei andere (mehr oder weniger willkürlich herausgegriffene) Studien, die z.T. ähnliche Befunde hinsichtlich Sebalds Werk anders beschreiben und bewertungsneutraler: zwei Aufsätze in dem Marbacher Katalog zur Sebald-Ausstellung *Wandernde Schatten* (Sigle WS): Ulrich von Bülow beschreibt (im Rahmen seines Editionsberichts zu dem nachgelassenen Fragmenten des sog. Korsika-Projekts) Sebalds ‚System‘ als „Privatmythologie“; Niehaus untersucht den Status der Figur bei Sebald als (tendenziell) bloße *Figurationen* einer übergeordneten Problematik (cf. WS 101 ff. und 211 ff.). – Über die Gefahr der Systembildung im künstlerischen Werk hat Sebald selbst nachgedacht, am ausführlichsten und in Verbindung mit psychopathologischen Überlegungen zur Paranoia in dem Essay zu Elias Canetti in BU (cf. 98 ff). Es spricht allerdings einiges dafür, dass zumindest nach Sebalds eigener Intention gerade das ‚kranke Denken‘, das hier unter ‚Traumarbeit‘ subsumiert wird, einen Ausweg aus dem „systemlogischen Autismus“ der Kunst (BU 99) weisen soll.

7. Zur Vorgehensweise

Möglichst knapp sei nun meine Vorgehensweise in den folgenden Textanalysen erläutert. Ich verfolge im Wesentlichen die Frage, wie die ‚Traumarbeit‘ im oben umrissenen Sinne als ‚Wirklichkeitsdiagnostik‘ in den Texten und im narrativen Kontext funktioniert und welche Inhalte, Reflexionen sich damit verbinden. Das läuft natürlich nicht zuletzt auf die Frage hinaus, was es mit den solchermaßen ermöglichten „Einsichten“ nun eigentlich auf sich habe: worin sie konkret oder abstrakt bestehen, *was* hier ‚erkannt‘ werde. Damit ist aber eine mehr oder weniger klassische Text-Interpretation eine der Hauptaufgaben, auch wenn ich mir hier über bloße Interpretation hinausgehende Analyse (und Kritik) der Texte und in gewissem Maße auch so etwas wie eine über diese hinausgehende ‚allgemeine‘ poetologische Reflexion zum Ziel gesetzt habe. Der Löwenanteil besteht allerdings aus umfangreichen, zähen Interpretationen, was in der Natur der Sache liegt: Das Traum-‚Rätsel‘ will gelöst werden. Die Methode, mit der ich dabei vorgehe, weist in der Tat Parallelen auf zur Freud’schen Traumdeutungs-Methodik, hat also etwas von „freier Assoziation“. Auch das nicht als unkritische Nachzeichnung ausgetretener Pfade zu verstehen, sondern als eine sachgerechte Herangehensweise an den Gegenstand eines poetischen Verfahrens, das mit allen möglichen, nicht vorab bestimmbar Mitteln – keineswegs nach einem einheitlichen Modell von Metaphorik, Symbolik, Allegorie oder dergleichen – irgendwie *indirekt* oder ‚uneigentlich‘ irgendein (noch unbekanntes) Problem ‚behandelt‘. Der Interpret muss also seinerseits einfach alles Mögliche versuchen, um hinter den ‚chiffrierten‘ Sinn zu kommen. Allerdings gibt es gegenüber der Freud’schen Traumdeutung einen gravierenden Unterschied: Freud nimmt ja kategorisch an, dass sich der dunkle manifeste Trauminhalt in ganz gewöhnliche Sätze umformulieren, ‚übersetzen‘ lässt. Nun ist aber bekanntermaßen im geistes- und sprachwissenschaftlichen Bereich eine Annahme verbreitet, die ungefähr dahin geht, dass ‚*bildliche*‘ Darstellung nicht einfach äquivalent-alternativ zu begrifflicher Denotation ist, sondern vielmehr etwas überhaupt *darstellbar* mache, was *anders gar nicht darstellbar ist*. Der Versuch einer ‚Übersetzung‘ wäre dann fragwürdig. Andererseits landet man bei einer solchen Annahme doch immer schnell beim ‚Unsagbaren‘, und worüber man nicht reden kann, darüber muss man bekanntlich schweigen. Andernfalls müsste man der poetischen Bildersprache irgendwie ‚intuitiv nachfühlen‘... Als literaturwissenschaftliche Praxis weckt das unappetitliche Erinnerungen an orakelnde Interpretationsübung. Daher will ich hier lieber annehmen, dass die ‚Traumarbeit‘ zwar Qualitäten hat, die über die bloße ‚bildliche‘ Verpackung von Gedanken, die man ohne Weiteres auch ‚ganz normal‘ formulieren könnte,

hinausgehen; dass es aber im Prinzip schon möglich sei, mit einer *analytischen* Sprache sozusagen Paraphrasen zu geben von dem, was der Traum an semantischem Gehalt verdichtet, freilich nicht so, dass man alles sauber auf den Begriff oder gar den unsäglichen redensartigen ‚Punkt‘ bringen könnte. Etwas weniger rationalistisch als Freud, aber doch im Prinzip in einem ähnlichen Sinne, will ich etwa annehmen, dass ‚Traumarbeit‘ *verdichtend* wirke, sodass also die Traumdeutung ein komplexes Material hervorbringt, dessen Umfang den des „manifesten Trauminhalts“ bei weitem übersteigt. Die Interpretationen ließen sich mithin sozusagen als *ausformulierende* Traumanalyse bezeichnen. Der enorme Umfang der vorliegenden Studie – wegen dem ich die Leserinnen im Voraus um Nachsicht bitten möchte – kann sicherlich nicht ausschließlich darauf zurückgeführt werden, aber zumindest ein Teil davon geht nicht auf mein persönliches Versagen vor der Aufgabe der Abstraktion zurück, sondern wurzelt gleichsam in der Sache selbst.

In literaturwissenschaftlicher Hinsicht ist das Vorgehen vielfach ein recht klassisch-textanalytisches: Motivanalyse (der komplette Teil II), Narratologie immer wieder, minutiöse Rekonstruktion von Strukturen, Verweisgeflechten, intratextuellen Querbezügen usw., ästhetische und poetologische Betrachtungen, Nachverfolgung intertextueller Bezüge, usw. Ein besonderes Interesse gilt noch der (normalistischen) *Kollektivsymbolik* im Sinne Jürgen Links, dessen Standardwerk zum interdiskursiven Komplex des Normalismus ich hier gewissermaßen als analytisches Kompendium und bisweilen auch als eine Art Korrektiv verwendet habe, um die synthetisch arbeitende Wirklichkeitsdiagnostik der Primärtexte mit den Einsichten einer Studie zu kontrastieren, die mit äußerster (diskurs-)analytischer Genauigkeit sich an komplexe Wirklichkeiten heranwagt. Ich habe – der Fall-Logik gemäß – versucht, bei der Interpretation/‚Traumdeutung‘ möglichst viel aus dem Kontext des jeweiligen Primärtexts selbst heraus zu erklären, textimmanent also. Bisweilen wird aber der Blick erweitert auf die *Werkgenese* zum einen, was sich mit Blick auf die materialbasierte Arbeitsweise empfahl: der Vergleich zwischen den ‚Realien‘ und Prätexten und dem, was Kipphardt und Sebald nach ihrem Begriff von „analytischer Aufrichtigkeit“ und „Wahrheit“ daraus gemacht haben; zum anderen werden bisweilen doch auch erhellende Parallel- oder Vergleichsstellen aus anderen Werken der Autoren herangezogen, die aber stets eher als ergänzendes Material denn als eigentlicher Untersuchungsgegenstand betrachtet werden.

Abschließend ist noch zu betonen, dass es mir bei aller ausformulierenden Interpretation stets darum ging, nicht bloß die Primärtexte zu explizieren. Die zentrale Frage – auch das wichtigste Kriterium für eine kritische *Bewertung* der künstlerischen Leistung – war vielmehr stets, welche *Reflexionsmöglichkeiten* die Texte eröffnen, und das heißt nicht nur:

welche Reflexionen sie schon enthalten, die man bloß interpretativ herauskitzeln müsste, sondern auch: welche über sich selbst hinausweisenden Fragen und Vorschläge von den Texten ausgehen, sodass man sie heute noch unter anderen als rein literaturhistorischen Aspekten oder zur bloßen Erbauung an der gelungenen Komposition zu lesen vermag.

8. Fragen, Aspekte

Die leitenden Fragen, Erkenntnisinteressen und Aspekte, auf die ich bei den Textlektüren besonders achte, lassen sich zu den folgenden Komplexen gruppieren¹¹⁹:

VERFAHREN (DIAGNOSTISCHE ‚METHODIK‘): Wie funktioniert die Traumarbeit und welche Reflexionsmöglichkeiten oder Einsichten eröffnet sie *konkret*? Handelt es sich letztlich doch bloß um rhetorische ‚Verpackung‘, oder leistet die „Chiffrierung“ und Entstellung eine Durchdringung des extratextuell ‚Wirklichen‘, die auf anderen Wegen nicht erreicht werden kann? Produziert das Verfahren Erkenntnisse (‚Wissen‘), die vorher nicht vorlagen, oder ist es bloß eine Darstellungsweise für bereits vorformuliertes Wissen. Wissen die Autoren alles schon vorher oder finden sie selbst etwas heraus? Handelt es sich wirklich um Untersuchungen (mit offenem Ausgang)? Wie verhält sich die Traumarbeit zu anderen Erkenntnismodi: Ist es eine alternative, gleichwertige, oder eine komplementäre Erkenntnisweise? Geht es um Dinge, die ‚anders nicht darstellbar‘ sind? Und kann man diese dann nur andeuten, nie aussprechen? Ist es eine genuin eigene Denkweise oder eher eine ‚Ästhetik‘ oder ...? Was wäre die ästhetische Funktion? Wie ist es mit dem Denken in Analogien, Metaphern, Symbolen usw.: Wirkt dieses, komplementär zur Entgrenzung des Denkens, nicht vielleicht auch als *Begrenzung* von Denkmöglichkeiten, methodisches Erkenntnishindernis?

KULTURKRITIK, ZEITDIAGNOSTIK UND ‚PROGNOSTISCHE KRAFT‘: Dieser Punkt ist vielleicht das zentrale (thematische) Interesse meiner Analysen. Ich kann es nur ansatzweise in konkreten Fragen formulieren: Was leisten die Texte für ein Verständnis der unmittelbaren Gegenwart – ihrer und unserer heutigen? Also: Wie gut, genau, eingehend beschreiben sie die Wirklichkeit, die sie unmittelbar vorfanden? Und: Was kann, von *heute* aus, sowohl über ihre Gegenwartsbeschreibung als auch über ihre Prognosen gesagt werden? Wie genau haben die Autoren hingeschaut, wie sehr sich eingelassen mit den Problemen ihrer Zeit? Wie werden komplexe Problematiken und Wirklichkeiten modelliert, und in welchem Maße stellen die Texte überhaupt *Gegenwart* dar?

¹¹⁹ Manche spielen in der ganzen Arbeit durchweg bzw. immer wieder eine Rolle, andere vorwiegend in bestimmten Teilen der Arbeit, auf welche dann in Klammern kurz verwiesen wird.

UTOPIE UND GEGENENTWÜRFE: Auch hier: Was für ein Licht fällt von heute auf das, was die Texte als utopische Perspektiven andeuten? In welcher Form sind utopische Aspekte im Text enthalten? (→ Teil IV, z. T. auch Kap. II/4)

ALTERITÄT: Wie steht es mit dem Anspruch, Literatur als Kunst habe eine besondere Nähe zum Alteritären? Wie ist der Umgang mit realen, vorgefundenen Alteritäten – auch bloßen Andersheiten zum Eigenen? Sind „Montage“ und „Bricolage“ nicht auch Praktiken, die alles assimilieren, Differenz auslöschen, indem sie Bedeutungen überschreiben? Was machen die Texte/Autoren mit manifest vorhandenen alteritären Qualitäten in Fremdtexen bspw.? Wie hermeneutisch verhalten sich die Texte zu ihren Prätexten und zu den intradiegetischen Problemen? Und: Wie ‚andersartig‘ sind die ‚onirischen‘ Textphänomene eigentlich tatsächlich?

NARRATIVE MODELLE UND KASUISTIK/EMPIRIE (vs. ‚Traumarbeit‘): Das Gegenstück zur Traumarbeit in gewisser Hinsicht. Hier wird etwas nicht bildhaft verdichtet/verkürzt, sondern narrativ ausgeführt, es soll eine (fiktiv-)empirische Beweisführung sein. Wie verhält es sich bspw. mit ‚entwicklungspsychologischen‘ Modellen der kindlichen Subjektgenese? Wie konkret ist der literarische Einzelfall? Ist er heuristisch-induktiv-singulär, oder in Wahrheit eigentlich ‚synthetisch‘, theoriebasiert? (→ Teil III) – In diesem Zusammenhang auch Susan Sontags Frage nach der *Wirklichkeit* (nicht nur von Krankheiten), die durch Metaphorisierung überschrieben wird: Wäre nicht vielleicht Analyse statt Synthese erkenntnisfördernder? Hermeneutik statt Identifikation und Analogie? Möglichst genaue Beschreibung ästhetischer Stimmigkeit voranzustellen?

Ein besonderes Interesse gilt noch dem ANTHROPOLOGISCHEN DENKEN, das sich in beiden Texten als auf Konzeptionsebene konstitutiv erweist. (→ v. a. Teil III und Kap. IV/8).

9. Zum Aufbau der Studie

Die Makrostruktur der Untersuchung ergibt sich aus der im Vorangehenden entwickelten Analogie zwischen der poetologischen Erkenntnis-Problematik einerseits und verschiedenen Kategorien des medizinischen und psychopathologischen Diskurses andererseits, die zugleich einer ‚Erkenntnisdramaturgie‘ der Krankengeschichte nach einem idealtypisch abstrahierten Schema entsprechen, wie ich es eingangs (Abschnitt 1) und im Abschnitt 3.c dargestellt habe. Die Arbeit hat auf dieser Makro-Ebene vier Teile: I. SYMPTOMATIK, II. DIAGNOSTIK, III. ÄTIOLOGIE, IV. THERAPIE & PROGNOSE. Das ist natürlich primär ein Gliederungskonzept, dessen Kategorien man nicht im Einzelnen auf die Goldwaage legen sollte. Ich halte es für

einigermaßen operational und gewinnbringend, aber die Analogie stellt ausdrücklich nicht den Anspruch, über den praktischen Zweck der Strukturierung des Analysematerials hinaus irgendwelche interdisziplinären Synthesen zu leisten (es wird in den konkreten Textlektüren, die sich in diesem Rahmen entfalten, ja vielfach gerade um eine *Kritik* eines allzu unbekümmerten Analogiedenkens gehen). Die Beziehung zwischen den einzelnen medizinischen Begriffen und den poetologischen Kategorien/Fragen einerseits sowie den konkreten Textphänomenen andererseits ist eine variable, flexible. ‚Diagnostik‘ bezieht sich (dem Gegenstand der Diagnose nach) eindeutig nicht auf das dargestellte psychische Leiden (wie Schizophrenie in *März*), sondern – wie dargelegt – auf ‚die (objektive, transindividuelle) Wirklichkeit‘. ‚Symptomatik‘ im ersten Teil ist dagegen in einem Sinne gemeint, der dem eigentlich-medizinischen näher ist, nämlich bezogen auf die literarisch dargestellte Pathophänomenologie. Allerdings ist hier zugleich *auch* ein Bezug zur Wirklichkeit und damit zu einer übers Medizinische hinausgehenden Problematik anvisiert (dazu gleich mehr). ‚Ätiologie‘ bezieht sich hier direkt auf die Kindheitsrekonstruktionen in den Primärtexten, insofern sehr wohl auf eine Form psychopathologischer Ursachenforschung (Ätiologie) in einem *eigentlichen* Sinne; zugleich aber auch auf einen narratologischen Ätiologie-Begriff, der zwar den psychologischen einschließt, insofern auch wissenschaftliche Ätiologie mit narrativen Mitteln betrieben wird, aber zugleich auch den gattungstypologischen Sinn einer mythischen Ursprungserzählung umfasst. ‚Therapie‘ im vierten Teil schließlich ist fast ganz im übertragenen Sinne aufzufassen und nähert sich dem *Utopie*-Begriff, und ‚Prognostik‘ bzw. ‚Prognose‘ (das erste wäre her die angewandte prognostische Methode, das ‚Wie‘ – oft wiederum ‚Traumarbeit‘ –, das letztere der Inhalt, das ‚Was‘ der Voraussage) bezieht sich ebenfalls im übertragenen Sinne auf *Zukunfts*prognosen und literarische oder motivische Aspekte wie Dystopie, Science-Fiction, Prophetie. – Man sieht also, die analogischen Bezüge zwischen Medizin/Psychopathologie, Poetik und Textmaterial sind nicht einheitlich, sondern variieren je nach Problemlage. Die fließenden Grenzen zwischen einer direkten, ‚eigentlichen‘ Thematisierung von Krankheit und einer ‚Metaphorisierung‘ oder Funktionalisierung, in der die Krankheitsrhetorik ‚uneigentlich‘ verwendet wird, verlangen auch eine gewisse Flexibilität des analytischen Diskurses.

Im **ersten Teil** der Studie geht es unter dem Stichwort ‚Symptomatik‘ um (a) die *Darstellung psychischer Störungen* in den Primärtexten, und (b) um die *thematischen Problemfelder*, auf die sich diese Symptomatik bezieht. Da, wie Thomas Anz in dem obigen Zitat (cf. Abschnitt 3.c) ausführt, literarische Krankheitsdarstellungen dazu neigen, das Thema mit anderen,

außermedizinischen Problemen zu verbinden, ist mit diesem zweiten Punkt ganz einfach die Frage gemeint, auf welche Felder sich denn Krankheitsdarstellungen in den Texten beziehen – als erster Schritt auf dem Weg zur Beantwortung der Frage, was denn die allgemeinen Dinge seien, auf die der paradigmatische Einzelfall jeweils verweist. Im Fall von *März* ist das weniger fraglich und offen als in dem von *Schwindel. Gefühle.*, aber auch hier lässt sich untersuchen, auf welche gesellschaftlichen und diskursiven Felder sich der Roman konkret bezieht, mit welcher Motivik er diese bezeichnet und wie die Problematik, selbst wenn von allem Anfang an feststeht, dass es um (marxistisch fundierte) Gesellschaftskritik geht, im konkreten Erzählen *modelliert* wird. Diese Frage läuft auf eine ‚Kartierung‘ oder, um wiederum eine medizinische Analogie anzudeuten, ‚Lokalisierung‘ eines Syndroms hin, das zumindest im Fall von *Schwindel. Gefühle.* zunächst als ein ‚atopisches‘ anmutet. Der Aspekt (a) betrifft diesen diffusen ‚Schmerz‘ selbst, seine konkrete Darstellung, das ‚Wie‘ und ‚Was‘ der erzählten Krisen-Symptome – aus der Erlebnisperspektive des Betroffenen (als subjektives, inneres Erleben) oder von außen, als äußerliches Erscheinungsbild von ‚Wahnsinn‘ (Verhaltens-, Äußerungsweisen, Habits usw.). Ich konzentriere mich dabei weitgehend auf die krisenhaften Kulminationspunkte auf Handlungsebene, die ‚akuten‘ Episoden sozusagen; im Fall des Sebald-Texts ist der ‚Krankheitsverlauf‘ ja ohnehin intermittierend-anfallartig, und in *März*, wo es um eine ‚chronische‘ Schizophrenie geht, konzentriere ich mich ebenfalls auf die dramatischeren, akut krisenhaften Krankheitsepisoden, die vor allem im Kontext des frühen Stadiums und vor allem in der Krise des sogenannten Ausbruchs der Psychose zu finden sind. Ich gehe aber hier auch auf die Darstellung des äußerlich ruhigeren Krankheitsbilds ein, die sozusagen die schizophrene *Persönlichkeit* in ihrem *Habitus* zeigt statt paranoide Wahnanfälle und manische Eskapaden. Mein Vorgehen ist dabei folgendes: Ich lese diese zentralen Kulminationsszenen und rekonstruiere dann aus dem Wortlaut dieser selbst sowie aus dem unmittelbaren narrativen Kontext (wenn nötig auch dem weiteren) den thematischen Gehalt und das Problem, auf das sich die Symptomatik jeweils bezieht.

Teil II ist der ‚Diagnostik‘ gewidmet und stellt mithin den im engeren, direktesten Sinne mit Traumarbeit als wirklichkeitsdiagnostische *Methode* befassten, also gleichsam den ‚methodologischen‘ Teil der Studie dar. Gleichwohl besteht auch dieser Teil (ja dieser ganz besonders) aus umfangreichen Interpretationen, da hier fast durchgehend ‚Traumdeutung‘ zu leisten ist – in den anderen Teilen der Studie geht es öfter auch mal um andere, nicht direkt ‚traumhafte‘ Textstellen, die für die Thematik relevant sind. Die Interpretationen formulieren

dann sozusagen die *Diagnose* aus, die in der dargestellten Traumarbeit ‚chiffriert‘ ist. ‚*Diagnostik*‘ meint dagegen hier das Verfahren der Traumarbeit selbst, um das es vor allem geht und das aber in der ‚praktischen‘ Untersuchungsform der Interpretation einsichtig werden sollte. – Der konkrete Gegenstand, an dem ich die ‚verfahrenstechnische‘ Fragestellung verfolge, ist hier ein motivanalytischer: der Komplex der *religiösen Motivik*. Ich habe versucht, den Vergleich der Primärtexte nach so konkreten Aspekten wie möglich zu gestalten, also nach *direkten* Vergleichsmöglichkeiten gesucht. Eine solche bietet u. a. die religiöse Motivik, oder genauer: der Einsatz von *Figuren* aus der (überwiegend) religiösen Mythologie und Ikonographie als *Reflexionsfiguren*, wie ich heuristisch formuliere. Das sind konkret in *März*: die Christus-Gestalt und der Abraham-Isaak-Mythos, und in *Schwindel. Gefühle*. eine ganze Reihe von Motiven und Motivkomplexen: Allerheiligen (mit Auftritten verschiedener Heiliger), wobei der Heilige Georg (einer von Sebalds Namensheiligen) eine herausragende Rolle spielt, weswegen ihm ein eigenes Unterkapitel gewidmet wird, außerdem Engel und schließlich, am wichtigsten eigentlich und dabei etwas aus der Reihe fallend, die literarische Figur des „Jäger Gracchus“, der keinem i. e. S. religiösen Kontext entstammt, sondern einem modernen Kunst-Mythos, der in Form einiger fragmentarischer Erzählentwürfe Franz Kafkas vorliegt. Es handelt sich aber gleichwohl um eine Figur mit mythischen Zügen, die eklektisch-synthetisch aus mythologischen Motiven kompiliert scheint und auch typisch religiöse Elemente enthält, sodass sie – aufgrund ihrer zentralen leitmotivischen Bedeutung in *Schwindel. Gefühle*. kommt man ohnehin nicht an ihr vorbei – in der Gesellschaft der religiösen Reflexionsfiguren gut aufgehoben schien. Das Material ist sehr umfangreich und dieses ist denn auch das längste Kapitel der Studie. Vor allem aber bei Sebald, wo ja eine Italienreise erzählt wird, zu der der Kunsttourismus gehört, aber in geringerem Maße auch in *März* nimmt dieser Motivkomplex nicht selten die Form von Bildbeschreibungen (Ekphrasen) an, die hier als traumanalog insofern aufgefasst werden können, als es sich um Verdichtungen (nicht selten biografischer Problemkomplexe) in bildhafter Form handelt. Ansonsten finden sich aber auch viele eigentliche Träume, hypnagogische Visionen und andere visionär-alteritäre Sinnbilder. Man kann diese Textelemente als ‚*diagnostische Rätsel*‘ auffassen, auch wenn sich in nicht wenigen Fällen dann zeigt, dass der diagnostische Gehalt teils weniger wirklichkeitsdiagnostisch als (intradiegetisch) biografisch ausfällt, teils auch überhaupt als weniger diagnostisch sich erweist denn als Verdichtung anderer semantischer (bspw. utopischer) Aspekte. Das Gliederungskonzept steht bisweilen in Konflikt mit Gegebenheiten in den Primärtexten selbst, denen sich der Untersuchungsgang anzupassen hatte. Über die Tatsache hinaus, dass man

natürlich eine bestimmte Episode oder Textstelle grundsätzlich unter verschiedenen Aspekten lesen kann und die Zuordnung zu *einem* Schlagwort daher immer und grundsätzlich anfechtbar ist, gilt das insbesondere für das Sebald-Kapitel im zweiten Teil (Kap. 4) und das Kapitel IV/7 (s. u.). Die Zuordnung von einem bestimmten Motivkomplex zu einer Kategorie des Gliederungskonzepts ging manchmal mehr von *einem* der beiden Primärtexte aus, sodass sie dann für den anderen weniger glatt aufging. Im Fall von *März* hat die religiöse Motivik primär diagnostische Funktionen im Sinne der Studie (per mythologische Analogie werden gesellschaftliche Strukturen beschrieben). In *Schwindel. Gefühle.* dagegen ist die diagnostische Stoßrichtung der religiösen Motivik weniger dominant; bis auf den Jäger-Gracchus-Komplex, den ich durchgängig als ‚diagnostischen Mythos‘ lese, sind nur einzelne Manifestationen des Religiösen als eminent und primär diagnostisch (im Sinne der Gesellschaftskritik oder der Bezeichnung grundlegender Mängel oder Missstände) zu bezeichnen, nicht die religiöse Motivik im Ganzen. Es schien trotzdem die beste Lösung, die als Pendant zum entsprechenden *März*-Kapitel in einem Kapitel zusammenhängend zu behandeln, auch wenn einige Analysen darin ebenso gut zum ‚Therapie‘/Utopie-Thema gepasst hätten oder teils auch zur ‚Ätiologie‘.

Teil III ist einem Komplex gewidmet, der in beiden Primärtexten jeweils einen klar abgrenzbaren, in sich relativ geschlossenen Teil der Erzählung einnimmt: die Kindheitsrekonstruktions-Erzählung. Das Thema bietet wiederum sehr direkte Vergleichsmöglichkeiten. In *März* handelt es sich um die Kapitel „Rekonstruktion einer vorklinischen Karriere“ 1 – 3 (insg. das zweite bis vierte Kapitel), den chronologisch frühesten Teil der Biografie des Protagonisten; die Rekonstruktion der Kindheit in Form von ‚Auszügen‘ aus Therapiegesprächen, ärztlichen Notizen, Aufzeichnungen des Patienten, Interviews mit den Familienangehörigen usw. nimmt in der Hauptsache die Form einer ausführlichen *Familienanamnese* an, wobei die mikrosoziale Beziehungsstruktur der kleinbürgerliche Familie als Keimzelle der Gesellschaft überhaupt erscheint, sodass die makrosoziale Dimension stets mitgedacht ist. Dargestellt wird März’ Primärsozialisation und der Prozess seiner Fehlentwicklung im Sinne der herrschenden Norm als *Pathogenese* – ein negativer Bildungsroman im Kleinen gewissermaßen. Der Komplex reicht auf Ebene der intradiegetischen Chronologie bis zum Ausbruch der manifesten Psychose, die sich als Adoleszenzkrise bezeichnen ließe und eng mit dem Scheitern der Integration ins ‚Erwachsenenleben‘ von Arbeitsmarkt, Staat und Gesellschaft verbunden ist. Die Ätiologie der schizophrenen Psychose der Hauptfigur fällt zusammen mit der Exposition der

gesamtgesellschaftlichen Problematik. In dieser Hinsicht ist die ätiologische Erzählung ihrerseits auch ‚diagnostisch‘ – wie alle Gliederungs-Aspekte, von Symptomatik bis Prognostik, stets *auch* diagnostisch sind, worauf die Verwendung der Diagnostik-Kategorie als Oberbegriff im Titel der Arbeit verweist. – Bei Sebald ist es der vierte Teil von *Schwindel. Gefühle.*, die Erzählung *Il ritorno in patria*, insb. deren Mittel- und Hauptteil, der die Expedition des Erzählers an den Ort seiner Kindheit erzählt und großteils aus Analepsen besteht, in denen die Kindheitserinnerungen ausgebreitet werden. Die Erzählung funktioniert völlig anders als die Kindheitserzählung bei Kipphardt, wenn auch der Gestus der „Rekonstruktion“ bei beiden vorherrscht. Ein Unterschied von vielen (auf die ich an dieser Stelle nicht eingehe) ist etwa, dass Sebalds Erzählung über weite Strecken eher memoirenhafte als autobiografische Züge hat und als eine Art lokalhistorischer Dorfgeschichte daherkommt, und dass bei Sebald zentrale Figuren wie namentlich die Eltern nur sehr am Rande vorkommen. Eine Gemeinsamkeit ist allerdings übrigens, dass in beiden Erzählungen fast keine anderen *Kinder* vorkommen. Auch steht in beiden Kindheitserzählungen als zentraler historischer Bezug der Nationalsozialismus im Hintergrund, auch dies auf sehr unterschiedliche Weise.

Das Thema der ätiologischen Rekonstruktion ist in gewisser Hinsicht das Komplementärstück zur ‚Traumarbeit‘: Ist deren Funktionsprinzip die *Verdichtung*, die ja auch eine Form von Abbräufur oder *Ab-/Verkürzung* darstellt, so geht es hier umgekehrt um Entfaltung durch epische *Konkretisierung*. Erzählen als Her-Zählen der Einzelheiten, kausale Motivierung als *Erklärung*, Herstellung eines ätiologisch-argumentativen Zusammenhangs. Also *ausführen* statt verkürzen, *genauer*, ganz genau zu zeigen, wie etwas im konkreten Einzelfall vor sich geht. Man könnte auch sagen: Der II. Teil der Studie ist speziell dem Aspekt *Traumarbeit* gewidmet, der III. dann eher dem Aspekt *Krankengeschichten*. Oder auch so: Die Traumarbeit stellt den ‚poetischen‘ Aspekt des unbegrifflichen ‚Denkens in Bildern‘ dar, während die ätiologische Rekonstruktion den im engeren Sinne *narrativ-diskursiven* Aspekt darstellt. Es wird sich aber schnell zeigen, dass vor allem Sebald den Zweck der ‚Ätiologie‘ wiederum mit dem *Mittel* oder Verfahren der Traumarbeit bewerkstelligt. So läuft Kipphardts Erzählung eher auf eine rationale Erklärung hinaus, während Sebald einen Ursprungs-Mythos (einen individuellen und einen kollektiven, eine Art Gründungsmythos der BRD) konstruiert, wodurch psychologische Ätiologie zur ontogenetischen Legende und zur Ätiologie im mythischen Sinne wird.

In den ersten drei Teilen der Arbeit werden die beiden Autoren in jeweils einem eigenen Kapitel separat behandelt, sozusagen in parallel nebeneinander herlaufenden Fallstudien, mit nur gelegentlichen direkten Gegenüberstellungen. Es folgt (nach der Chronologie der Erscheinungsdaten der Werke) jeweils das Kapitel zu Sebald auf das zu Kipphardt.

Im **vierten Teil**, der ebenfalls zwei Kapitel umfasst, werden die einzelnen Kapitel dann *in sich* komparatistisch. Die Analysen werden immer enger miteinander verwoben, um am Schluss schließlich in direkten Gegenüberstellungen sozusagen den Kurzschluss zu erzeugen, der den apokalyptischen Lichtblitz fürs ‚Finale‘ der Schlussbetrachtungen gibt. Thema des vierten Teils sind (unter dem Stichwort ‚Therapie‘) zum einen die *utopischen Gegenentwürfe*, Reflexionen und Visionen (auch hier viel Traumarbeit), zum anderen die ‚Prognostik‘, das sind die futurologischen (meist dystopischen) Spekulationen oder ‚Ausblicke‘, die sich in beiden Texten bisweilen eröffnen (der Dichter und der Kranke haben bei Sebald und Kipphardt durchaus noch ein wenig etwas vom romantischen *Seher*). Das erste Kapitel dieses Teils, IV/7, fällt auf den ersten Blick ein wenig aus dem Rahmen. Der Aufbau ist wieder thematisch-motivanalytisch und vom Gehalt her recht einheitlich: Es geht zunächst um das Thema/Motiv des Essens, im Zusammenhang damit dann auch das Thema des tierischen (nicht-menschlichen) ‚Anderen‘ und schließlich um einen naturphilosophischen Rahmen des anthropologischen Denkansatzes, der vor allem bei Sebald entwickelt wird. Die Untersuchung der Essensmotivik führt zunächst zurück zum Aspekt der *Diagnostik*. Auch zur *Ätiologie* gibt es Bezüge, in dem Sinne, dass namentlich bei Sebald das Essensthema eine naturhistorische ‚Tiefenperspektive‘ eröffnet, die in einem anderen Sinne auf Ursprünge (biologische, evolutionäre: phylogenetische) verweist als die im III. Teil untersuchte Rekonstruktion der ontogenetischen Entwicklung. Dieser Rückgriff ins Naturphilosophische und in die Vergangenheit hat in seiner kosmologischen Tendenz – wiederum vor allem bei Sebald – aber, wie sich zeigen wird, den innigsten Bezug zur Zukunftsspekulation, also zur ‚Prognostik‘. Diese selbst wird ausführlich aber erst im letzten Kapitel (IV/8) behandelt; das siebte ist eher eine Art Vorbereitung auf die Futurologie durch Ausweitung des ‚diagnostischen‘ Arguments ins Grundsätzliche der Physis, der Naturphilosophie. Und das auch primär nur bei Sebald: Bei Kipphardt fehlt eigentlich eine solche Perspektive, eine Reflexion auf das über den Menschen hinausgehende größere Ganze. Auch *März* aber lässt weitreichende Überlegungen ausgehend vom Motiv des Essens zu, das die utopische Spekulation zunächst indirekt betrifft (insofern nämlich, als es im Hinblick auf die verspeisten Opfer um die Unterschiede zwischen *Empathie*, identifikatorischer *Projektion* und bloßer

rhetoischer *Funktionalisierung* des ‚Anderen‘ geht, der im utopischen Denken ja eine zentrale Rolle spielt); schließlich mündet die Untersuchung des Essensthemas dann aber auch direkt ins Thema Utopie, da in *März* und angrenzenden Werken aus Kipphardts Oeuvre die marxistisch-materialistische Utopie allzu materialistische, lukullische Züge annimmt. Das 7. Kapitel durchläuft also gewissermaßen fast nochmal das gesamte Spektrum der analytischen Aspekte der Untersuchung, Symptomatik, Diagnostik, Ätiologie, und kommt dann erst allmählich auf Zukunftsfragen und ‚therapeutisch‘-utopische Perspektiven. Das kann man aber auch damit begründen, dass ja die beiden letzten Kapitel durchaus schon ein wenig Synthese-Charakter haben sollten. Auch ergibt sich dann ein ziemlich stringenter Übergang vom 7. zum 8., letzten Kapitel, das zunächst die ‚materialistische‘ Perspektive des Essen/Natur-Kapitels fortentwickelt zu einer universalhistorischen, die sich zur futurologischen Prognose verdichtet.

*

Nach dieser ausführlichen Einleitung können die Einstiegs-Passagen am Anfang eines jeden Kapitels knapp ausfallen, die Analysen nach kurzer Leseransprache in *medias res* beginnen. Die einzelnen Kapitel sind unsystematisch-pragmatisch und nicht nach übergreifend einheitlichen Kriterien in thematische Abschnitte unterteilt, die mal eher analytischen Gesichtspunkten, mal mehr nach der konkreten Textlage sich richten. Da die einzelnen Kapitel sehr umfangreich ausgefallen sind, habe ich sie unterhalb dieser Ebene nochmals in kleinere Einheiten aufgeteilt; im Idealfall entsprechen diese (jeweils innerhalb einer thematischen Sektion mit kleinen römischen Zahlen nummerierten) Abschnitte Einzelanalysen zu isolierbaren, konkret abgrenzbaren Textelementen – also einzelnen Episoden, Szenen und insb. natürlich einzelnen Träumen oder onirischen Gestaltungen. Aber auch dieses Prinzip ließ sich nicht immer durchführen, sodass manche dieser Unterteilungen auch bloß ‚Sinnabschnitte‘ darstellen bzw. essayistische Mikro-Studien zu abgrenzbaren Komplexen. Das Textbild sollte durch diese Erschließungsmaßnahmen etwas aufgelockert werden. Gleichwohl ist es so noch immer viel Stoff. Ich hoffe, die Untersuchung kann unter qualitativem Aspekt ein wenig für die Mühen der Lektüre und die quantitative Zumutung entschädigen.

I

SYMPTOMATIK

Zur Darstellung psychischer Krisenzustände
& Lokalisierung thematischer Bezugsfelder

Äußerungsformen und Wahninhalte der Psychose in *März*

Im Unterschied zu Sebalds *Schwindel. Gefühle.* wird in Kipphardts *März* auf intradiegetischer Ebene ausgiebig theoretisch über die dargestellten psychopathologischen Phänomene reflektiert. Es handelt sich um ein ausgesprochen didaktisches Kunstwerk, das – insbesondere in Form von in die Erzählhandlung einmontierten Notizen des Arztes Kofler, aber auch anhand von Reflexionen anderer Figuren, nicht zuletzt der betroffenen Kranken selbst – eine intrafiktionale Diskussion über psychische Erkrankung und ihre Ursachen beistellt. Die Konstruktion des Romans ist formal multiperspektivisch: Die Erzählweise ist die einer Montage¹ von Textauszügen aus Notizen, Aufsätzen, Tagebüchern, Krankenakten und anderen Schriftstücken, die verschiedenen Figuren als Verfassern zugeschrieben werden (mittels knapper ‚Quellenangaben‘ wie „Kofler, Notizen“, „März, Aufsätze“ usw.); es gibt aber auch Textbausteine², die nicht als Wiedergabe schriftlicher ‚Dokumente‘ zu lesen sind, sondern aus der Perspektive einer heterodiegetisch-extradiegetischen Erzählinstanz in der dritten Person berichtet werden – Fischer (1999: 93) spricht von „traditionellem“ Erzählen.³

¹ Zur Unterscheidung von (offener) Montage als *Erzählweise* und (verdeckter) Montage als *fiktionales Verfahren* bei Kipphardt (und im Allgemeinen) siehe den Abschnitt „Montage“ im 4. Kapitel bei Fischer 1999: 45–60, insb. die theoretische Diskussion des Montage-Begriffs S. 55 ff. Fischer differenziert klar und überzeugend in Montage als formales „Gestaltungsprinzip“ (auf *Discours*-Ebene = formale *Montage-Ästhetik*) und Montage als materialverarbeitendes fiktionales Verfahren zur Erzeugung von *histoire*-Elementen.

² Mit „Textbaustein“ meine ich, im Anschluss an Fischer (1999: passim), die einzelnen, in sich geschlossenen Abschnitte („Blöcke“), aus denen der Gesamttext sich mosaikartig zusammensetzt. Also bspw. einen einzelnen Tagebucheintrag, einen einzelnen Auszug aus März’ Krankenakte, eine einzelne auktorial erzählte Episode. Die einzelnen Blöcke tragen nur z. T. Überschriften (i. d. R. mit einer Zuschreibung zu einem der intradiegetischen Erzähl-/Reflexions-Instanzen – „Kofler“, „März“, „Öchsel“ usw. –, manchmal aber auch mit Angaben wie ‚Krankengeschichte von Patient XY‘, ohne dass eine konkrete Figur als Verfasser genannt wird), sind aber stets optisch abgesetzt durch Leerzeilen vor und hinter dem Textblock.

³ Nach den terminologischen Differenzierungen von Vera und Ansgar Nünning (2000) würde *März* unter die am Ende von Abschnitt 2.1 angesprochenen „Mischformen“ (S. 42) fallen. Der Roman könnte sowohl als ‚polyperspektivisch *erzählt*‘ (‚poly-‘ = mehr als zwei kontrastierende Perspektiven) wie auch als ‚polyperspektivisch *strukturiert/collagiert*‘ eingeordnet werden, weil den verschiedenen ‚Perspektiven‘ nicht bloß unterschiedliche *Fokalisierungsinstanzen*, sondern auch unterschiedliche *Sprechinstanzen* (Erzähler) auf der narratologischen Ebene der ‚Stimme‘ (nach Genette) zugrunde liegen (= polyperspektivisch *erzählt*) und weil sich diese Stimmen außerdem in der Form einer ‚Collage‘ aus Fragmenten verschiedener Schriftstücke auf verschiedene *Textsorten* verteilen (= polyperspektivisch *strukturiert* bzw. *collagiert* bzw. *montiert*). Zu den ‚reinen‘ Formen von Nünning’s Multiperspektivitäts-Typologie gehört *März* aber vor allem deswegen nicht, weil zu der *intradiegetischen* Perspektivenvielfalt der Textsorten-Collage „passagenweise“ (43) noch die *extradiegetische* Instanz eines ‚auktorialen Erzählers‘ hinzukommt. Wichtiger als die (analytisch gewiss nützliche) *genaue* typologische Einordnung des Romans scheint mir aber die in der Nünning’schen Systematik (cf. Abschnitt 3.4, S. 60 ff.) ebenfalls aufgegriffene Frage, ob es sich um eine *offene* oder eine *geschlossene* Perspektivenstruktur handelt, d. h. ob das Nebeneinander kontrastierender Perspektiven eine abschließende Synthese erlaubt, sodass letztlich eine bestimmte ‚Weltansicht‘ als übergeordnet erscheint, oder ob die durch die Perspektivenvielfalt entstehenden Widersprüche unauflösbar bleiben. Fischer beschäftigt sich in seiner *März*-

So etwas wie eine explizite Herausgeberfiktion zu der ‚Dokumentencollage‘, als die der Text größtenteils daherkommt, gibt es in *März* nicht; die heterodiegetische (auktoriale) Erzählinstanz, die sich gelegentlich zu Wort meldet, ist nicht als ein ‚Ich‘ personalisiert und wird nirgends explizit mit dem Monteur oder Arrangeur der versammelten Textauszüge identifiziert.⁴ Die formale Polyperspektivität geht mit inhaltlichen Disharmonien einher, insbesondere natürlich, was die Deutung und Beurteilung psychischer Störungen angeht. Der zentrale Antagonismus ist dabei der theoretisch-ätiologische zwischen biologischen und sozialpsychologischen Erklärungen der Schizophrenie. Das biologische Krankheitsmodell steht dabei für eine gegenüber der Gesamtgesellschaft, als deren Subsystem die Psychiatrie durchweg erscheint, letztlich unkritische, affirmative, systemkonforme und systemerhaltende Psychiatrie, während das soziogenetische Erklärungsmodell als progressiv und zumindest tendenziell einhergehend mit einer oppositionellen, gesellschafts- und systemkritischen, auf konkrete Veränderungen ausgerichteten (wenn auch nicht *per se* schon revolutionären) Gesinnung gesehen wird. Zu diesem zentralen Gegensatz treten noch andere Unterschiede, etwa innerhalb des Lagers der soziogenetisch argumentierenden Perspektiven zwischen den Figurenperspektiven des Protagonisten, der selbst von der Diagnose ‚Schizophrenie‘ betroffen und als Psychiatriepatient der ärztlichen Verfügungsgewalt unterworfen ist, und des psychiatriekritischen, aber als ‚Gesunder‘ sozusagen von außen urteilenden Arztes Kofler; oder, innerhalb des systemkonformen Lagers derer, die das Krankheitsgeschehen biologisch

Monografie mit eben dieser Frage, wobei er (1999) freilich noch nicht auf die terminologischen Klärungsversuche von Nünning/Nünning (2000) zurückgreifen konnte. – Wie übrigens Sebalds *Schwindel. Gefühle*. in der Nünning’schen Systematik zu verorten wäre, darüber mögen sich andere, systematisch Ambitioniertere als ich vielleicht einmal den Kopf zerbrechen. Man hat dort einen Ich-Erzähler, der in zwei von vier Teilen des Buchs zu einem auktorialen Erzähler der Geschichte anderer Personen wird, wobei allerdings deren eigene Schriften im Text als Quellen dessen, was erzählt wird, genannt werden, sodass es sich eigentlich um Nacherzählung handelt. Der (in dieser Weise als Biograf seiner Figuren erscheinende) Erzähler verwandelt sich überdies passagenweise in einen *Kommentator*, ja *Exegeten* von Texten, tritt also selbst in der Rolle des kommentierenden *Lesers* oder gar (in eher parodistischer Weise) ‚Philologien‘ auf. Aufgrund der hohen Intertextualität von Sebalds Schreibweise enthält der – eigentlich durch die dominante Stimme des Ich-Erzählers auf einer Ebene recht homogene – Text dort, wo die Prätexte nicht als verdeckte Zitate einmontiert sind, sondern wo sie explizit als solche angesprochen werden, auch wörtliche Passagen aus anderen Werken; das kann man als intradiegetische Erzählungen auffassen, wenn bspw. der Erzähler die im Text zitierten Passagen auch auf Handlungsebene liest; die eigentümliche Mischform aus Essay und Erzählung, die für Sebald charakteristisch ist, stellt für kategorisierende Herangehensweisen wie das Nünning’sche System eine Herausforderung dar. Natürlich braucht uns die Schwierigkeit, eine derartige Komposition in einer narratologischen Typologie ‚unterzukriegen‘, keine schaflosen Nächte zu bereiten: Solche Systeme sind oft nützlich, aber man kommt auch auf eigene Faust, fallweise beschreibend, weiter.

⁴ Zur Funktion der auktorialen Erzählerinanz siehe Fischer 1999: 93f. Fischers Deutung geht dahin, dass die auktoriale Erzählerinanz eine *zusätzliche* Gestaltungsmöglichkeit (eine unter anderen) sei, sozusagen alternativ bzw. ergänzend zu der Aufteilung von Figurenperspektiven auf fingierte Dokumente und Schriftstücke wie Tagebücher, Notizen etc.; die auktoriale Erzählerperspektive sei jedoch *nicht* übergeordnet oder synthetisierend in dem Sinne, dass dieser Erzähler mit dem „Organisator“ des Materials, also dem Monteur selbst, gleichzusetzen sei: Vielmehr habe diese zusätzliche Instanz, so Fischers Deutung, als klassisches Gestaltungsmittel literarischen Erzählens die Funktion, auf den fiktiven Charakter der präsentierten ‚Dokumente‘ und damit auf den Fiktionsstatus des gesamten Texts hinzuweisen, also auf den Unterschied zur faktualen, im eigentlichen Sinne dokumentarischen Falldarstellung.

betrachten, zwischen verschiedenen Figuren, die zwar allesamt eher unterreflektiert bleiben, was die sozialen Ursachen der psychischen Störung betrifft, und nicht zu einem kritischen Verständnis des Schizophrenie-Problems durchdringen, dabei aber in unterschiedlichem Maße sich immerhin ‚ihre eigenen Gedanken machen‘ und so mitunter zu *partiellen* Einsichten über soziale Aspekte der Pathogenese kommen (so etwa die Mutter des Protagonisten im Unterschied zum Vater und zur Schwester).

Insgesamt aber muss man *März* trotz der formalen und inhaltlichen Polyphonie durchaus als einen Roman mit *geschlossener Perspektivenstruktur* bezeichnen, wofür hier nicht im Einzelnen der Beweis geführt werden soll; ich verweise vielmehr wiederum auf die vorbildliche Untersuchung von Fischer, der an mehreren Stellen auf die Frage nach der ‚ideellen‘ Poly- oder Homophonie des Romans eingeht und die Schlagseite des Romans hin zu einer didaktisch-eindeutigen Position, zu einer über alle *formale* Polyphonie dominanten *These* – klar herausarbeitet.⁵ Kipphardts Roman bezieht, bei aller Multiperspektivität, eindeutig Position, und zwar, wie hier nicht mehr eigens nachgewiesen werden muss, im Sinne der⁶ „Antipsychiatrie“ (d. h. zugunsten eines soziogenetischen Erklärungsmodells) und auf Grundlage der Marx’schen Anthropologie und Kulturkritik.⁷

Nicht jedoch abermals um das Verhältnis zu den theoretischen Quellen soll es hier gehen – diesbezüglich lässt Fischers Arbeit wenig zu wünschen und auch wirklich wenig zu forschen übrig –, sondern um eine weitgehend textimmanente Betrachtung dessen, (1.) *wie* psychische Krankheit in Kipphardts Roman *dargestellt* und konkret-erzählerisch modelliert/inszeniert wird, und (2.) auf welche gesellschaftlichen und diskursiven Felder die Symptomatik verweist. Denn mit der bestens belegten Abhängigkeit des Texts von seinen vor

⁵ Cf. etwa Fischers Ausführungen zur heterodiegetischen Erzähler-Instanz und zur extratextuellen Autor-Instanz als Organisator (93 f.) sowie das Resümee zum 4. Kapitel (94 ff.); zur homogenisierenden Montage (55 ff.); den Abschnitt „Die Rolle des Lesers“ in Kap. 3 (34 ff.) und das gesamte 7. Kapitel, in dem die einheitliche (bzw., in Bezug auf die Verarbeitung heterogener Materialien: *vereinheitlichende*) anthropologisch-theoretische Grundlage des Romans herausgearbeitet wird.

⁶ „Im Sinne *der* Antipsychiatrie“ ist hier eine zutreffendere Formulierung, als es zunächst aus diskurshistorischer Sicht erscheinen mag: Denn es ist zwar wohl richtig, dass ‚die‘ Antipsychiatrie in Wirklichkeit eine durchaus heterogene Ansammlung von theoretischen und praktisch-politischen Ansätzen und Positionen war; aber Kipphardt rezipiert die zentralen Theoretiker der unter dem Schlagwort ‚Antipsychiatrie‘ zusammengefassten Richtungen – namentlich Laing, Basaglia, Goffman, Cooper und Szasz – eben in dem Sinne, der der Zusammenfassung dieser zum Teil kongruenten, zum Teil unterschiedlichen Positionen zu einer einzigen ‚Bewegung‘ zugrunde liegt: indem er nämlich bestimmte Eigenheiten der jeweiligen Position verwirft (etwa die esoterisch-spirituellen Tendenzen bei Laing) und vor allem das allen Gemeinsame rezipiert, was eben die oppositionelle, gesellschaftskritische Grundhaltung ist sowie ein hermeneutisches Krankheitsverständnis in Abkehr von dem damals noch vorherrschenden biogenetischen Schizophrenie-Modell. Unter diesem gemeinsamen Nenner integriert Kipphardt auch die nicht im engeren Sinne zur ‚Antipsychiatrie‘ gerechneten (ihr inhaltlich und z. T. auch personell allerdings nahestehenden), weniger explizit politisch-gesellschaftskritisch engagierten kommunikations- und sozialisationstheoretischen Erklärungsmodelle aus dem Sammelband *Schizophrenie und Familie* (Bateson et al. 1984 [1969]) in den Erklärungszusammenhang seines Romans.

⁷ Siehe dazu das Kapitel 7 in Fischers *März-Studie*: „Das Menschenbild bei Marx als Grundlage des Romans“ (169 ff.).

allem antipsychiatrischen Quellen ist zwar die allgemeine *Richtung* des im Roman transportierten Gedankenguts angegeben; aber diese nimmt in einem fiktionalen Text die konkrete Form einer Erzählung mit ganz spezifischen ästhetischen Eigenschaften an, und um diese soll es im Folgenden gehen. Die starke Quellenabhängigkeit dieses Texts verleitet ein wenig dazu, den Gehalt des Romans ganz einfach auf den Diskurs, auf den er sich bezieht und in den er sich einschreibt, zurückzuführen. Was Fischers produktionsästhetisch-werkgenetisch ausgerichtete Studie mit ihrer Methode des Vergleichs von Quellen/Prätexten und Romantext leistet, ist eine exemplarische Analyse, *was* Kipphardt *wie* für seinen Roman verwendet hat. Darüber hinaus hat Fischer einen weiteren, für die Romankonzeption zentralen Prätext identifiziert, der *nicht* aus dem Kontext der Antipsychiatrie stammt und der, wie Fischer zeigt, bei der Quellenverwertung synthetisierend und ordnend wirkte, indem die Prinzipien und Prämissen für die Selektion und Integration von anderem Prätextmaterial aus diesem zentralen Prätext sich herleiten, sodass dieser eine Prätext die Selektion und Verarbeitung der anderen Quellentexte gleichsam regiert oder steuert: nämlich die *Ökonomisch-philosophischen Manuskripte* des jungen Marx, insb. die darin skizzierte anthropologische Theorie (cf. Kap. 7 bei Fischer). Über die Identifikation dieser Quellen- und Prätexte und die Rekonstruktion des Übernommenen, Nicht-Übernommenen und Abgewandelten hinaus bringt Fischer außerdem viele Beispielanalysen, die zeigen, worin die Eigenständigkeit des literarisch-fiktionalen Denk- und Argumentationsmodus gegenüber dem philosophisch-theoretischen und wissenschaftlichen Diskurs besteht. Aber seine Analysen bleiben doch stets auf das *Verhältnis* der fiktionalen Bearbeitung zu den Quellentexten bezogen. Im vorliegenden Kapitel soll dagegen nicht nach der Eigenständigkeit der Fiktion *gegenüber* den Quellentexten gefragt, sondern vielmehr weitgehend überhaupt von den Quellen abgesehen werden. Denn der Roman mag noch so sehr einem extraliterarischen theoretischen Diskurs verpflichtet sein: Er erzeugt, wie jeder fiktionale Text, eine eigene erzählte Welt, aus der heraus die erzählten Vorgänge erklärt werden. Tatsächlich kann, so meine ich, gerade *wegen* der starken Quellenabhängigkeit des Romans eine weitgehend textimmanente Lektüre hier Interessantes zutage fördern. Betont wird mit diesem Ansatz der spezifisch *ästhetische* Aspekt der Wahnsinnsdarstellung (literarische Pathophänomenologie). Auch die zweite Leitfrage – die nach den ‚Inhalten‘, auf die sich die Symptomatik bezieht – ist gleichfalls nicht einfach mit dem Verweis auf den Diskurskontext der Antipsychiatrie zu erledigen, da Gesellschaftskritik ja auch innerhalb einer bestimmten politischen Gesinnung durchaus unterschiedlich ‚modelliert‘ werden kann. Zu untersuchen ist in diesem ersten Schritt der Untersuchung also, über die ästhetische Fleischwerdung des theoretischen Wortes hinaus, die spezifisch

erzählerische und ‚romanhafte‘ Modellierung von psychotischer Alterität in Verbindung mit der Frage nach den ‚Wahnhaltungen‘. Da mein Interesse hier mehr der Darstellung des *literarischen Krankheitsbilds* und weniger der speziellen *Psychiatrie*-Problematik (der Auseinandersetzung mit der Institution und dem Diskurs Psychiatrie) gilt, liegt der Schwerpunkt im Folgenden auf den Teilen der Erzählung, die von der psychotischen Entwicklung des Protagonisten *vor* der dauerhaften Hospitalisierung (die, wie Kipphardt eindringlich zeigt, als eigenes ätiologisches Moment interferierend auf das Krankheitsbild wirkt) handeln – also sozusagen von den akuterer Äußerungsformen der Psychose, wie sie sich unter ‚extramuralen‘ Bedingungen und insb. beim Ausbruch der Psychose darstellen. Diese Eingrenzung des Textmaterials ist auch im Hinblick auf die Vergleichbarkeit mit Sebalds *Schwindel. Gefühle.* sinnvoll, da dort ja vor allem akute Krisenzustände inszeniert werden und ein institutioneller Rahmen wie der psychiatrische fehlt. Allerdings spielt doch auch die Schizophrenie als ‚Lebensform‘ und ‚Asylexistenz‘ eine große Rolle, der Habitus des ‚chronischen‘ Schizophrenen, sodass im Folgenden auch einige Episoden aus dem Anstaltsleben herangezogen werden.

Noch eine letzte Vorbemerkung: Wenn ich mir hier ausdrücklich eine ‚textimmanente‘ Betrachtungsweise vorschreibe, so bezieht sich das in erster Linie auf den Abgleich des Primärtexts mit seinen *theoretischen* Quellen. Gerade für eine Konturierung der spezifisch Kipphardt’schen ‚Modellierung‘ des Schizophrenie-Konzepts ist es aber erhellend, gelegentlich eine andere Art von Prätexten zum Vergleich heranzuziehen, nämlich die von Leo Navratil herausgegebenen Sammlungen „psychopathologischer“ (also: von Psychotikern, Psychiatriepatienten verfasster) Texte samt den Krankengeschichten ihrer Verfasser, die Kipphardt weniger als theoretische Vorlagen, sondern vor allem als Quelle für konkretes authentisches ‚Material‘ entnommen hat. Die narrative Modellierung der psychischen Krankheit beruht massiv auf dem Faktenmaterial dieser Falldarstellungen; zugleich zeigt der Abgleich mit den dokumentarischen Vorlagen sehr deutlich den Fiktionalisierungsprozess.

Personaltopik: Die Vorstellung des Protagonisten im Expositions-kapitel

[i.] **Synopsis** Die Kapitelstruktur von *März* folgt grob der Chronologie der erzählten Ereignisse. Die Kapitel 2 bis 9 (Nummerierung von mir; im Roman tragen die Kapitel Überschriften, sind aber nicht nummeriert) sowie 14 bis 16 erzählen die Biografie des Alexander März weitgehend chronologisch: von seiner Kindheit und Jugend (Kap. 2 – 4: „Rekonstruktion einer vorklinischen Karriere“) über seine „klinische Karriere“ bis zur Dauerhospitalisierung

und Chronifizierung der Schizophrenie zum Bild eines verstummten, in sich zurückgezogenen Anstaltsinsassen (Kap. 5 und 6), die Bemühungen des neuen Abteilungsarztes Kofler im Rahmen der „Therapiegemeinschaft“ (Kap. 9), in der März sein Schweigen bricht und in der Folge eine Liebesbeziehung mit seiner Mitpatientin Hanna Grätz beginnt (Kap. 14 und 15), bis zur gemeinsamen Flucht der beiden aus der Anstalt (Kap. 16).⁸ Das Expositions Kapitel (Kap. 1) fällt als einziges aus der chronologischen Reihenfolge: Der Roman beginnt mit der nachträglichen Feststellung dieser Flucht: „März ist seit 11 Monaten hier abgängig. Bisher ward keine Spur von ihm gefunden.“ (M 7) So lauten die ersten März betreffenden Sätze im Roman.⁹ Von dieser Ausgangsperspektive aus wird die gesamte Geschichte, die zwischen dem ersten Kapitel (das als einziges keine Überschrift trägt) und dem letzten (dem 16.) Kapitel mit der Überschrift „Nachtrag“ entfaltet wird, zu einer Analepse im Gestus der „Rekonstruktion“ einer Lebens- und Fallgeschichte. Die Kapitel 10 bis 13 haben Exkurs-Charakter; sie fallen chronologisch aus dem Erzählszusammenhang heraus und sind nur thematisch mit der Handlung verbunden. Diese Reihe von – teils narrativen, teils theoretisch-reflexiven – Exkursen wird *en bloc* an einer Stelle der Erzählung ‚eingeschaltet‘, die auf dem Handlungsbogen kurz vor seinem Scheitelpunkt liegt: zwischen dem Kapitel „Therapiegemeinschaft“, in dem sich die Situation des Patienten März zum Besseren zu wenden scheint, und dem Kapitel „Hanna und Alexander“, in dem diese positive Entwicklung in der Anbahnung einer Liebesgeschichte zunächst fortgesetzt wird, aber zugleich die zur Katastrophe führende Eskalation beginnt, indem die ‚unmögliche‘ Liebe zweier Psychotiker die Kausalkette in Gang setzt, die zum destruktiven Schluss der Geschichte führt. Das 16. Kapitel, „Nachtrag“ überschrieben, erzählt zunächst in der Art eines Roadmovies die Reise der beiden Ausbrecher in die Schweiz und den Versuch, im Graubündener Hochgebirge gemeinsam ein selbstbestimmtes Leben zu führen – diese von Kipphardt selbst als Entwurf einer utopischen Gegenwelt deklarierte Episode wird im letzten Teil der Untersuchung (Teil

⁸ Ich erlaube mir hier zu vereinfachen. Bei näherer Betrachtung ist die in der Grobstruktur chronologisch aufgebaute Erzählkonstruktion eine vielfach verschachtelte, von unzähligen Achronien geprägte, da die Narration ja die Form einer „Rekonstruktion“ anhand von ‚Dokumenten‘ annimmt (in der Art eines Archivromans etwa). So wird bspw. März’ Kindheit, die chronologisch wie erzähldramaturgisch am Beginn seiner Lebensgeschichte steht, weitgehend anhand von März’ eigenen – schriftlichen und mündlichen – Äußerungen im Rahmen der Therapie sowie anhand von Interviews mit seinen Eltern und anderen Personen dargestellt, die im Rahmen von Koflers Bemühungen um eine Anamnese von März’ Erkrankung durchgeführt werden. Die in den Kapiteln 2 bis 4 erzählten Ereignisse liegen also zwar in der Kindheit, der mitzulesende Vorgang ihrer Narration durch die verschiedenen intradiegetischen Sprecher-/Erzählerinstanzen findet aber erst zum Zeitpunkt der „Therapiegemeinschaft“ statt, also zeitlich parallel zu den in Kap. 9 erzählten Ereignissen.

⁹ Voraus geht diesen nur ein kurzer Tagebucheintrag Koflers, der, das Ende vorwegnehmend, dessen Resignation bezüglich seiner ärztlichen Tätigkeit zum Ausdruck bringt (cf. M 7). Fischer betont übrigens, dass Kofler zwar zum Teil der *Produzent* (als Initiator von März’ schriftlichen Aufzeichnungen und Erinnerungen, als Interviewer der Angehörigen usw.), nicht aber der fiktive *Arrangeur* des präsentierten Materials (der ‚Herausgeber‘) ist: Cf. Fischer 1999: 93.

IV) ausgiebig zu betrachten sein. Der Ausbruchversuch endet aber damit, dass Hanna schwanger wird und in Verbindung damit ihre Psychose wieder ausbricht, was zur Rückkehr der beiden nach Bayern führt, wo sie Dr. Kofler ins Vertrauen ziehen und um Hilfe bitten. In Koflers Abwesenheit werden die beiden jedoch auf seinem Grundstück aufgegriffen (von Nachbarn als mutmaßliche „Terroristen“ der Polizei gemeldet, M 222) und eingewiesen. Die beiden werden voneinander und von ihrem Kind getrennt, der Roman endet mit März' Selbstmord.

[iii.] **Charakterisierung der Figur durch eigene sprachliche Zeugnisse** Das erste Kapitel, das als einziges keine Überschrift trägt, fungiert als Exposition. Alexander März wird darin gleichsam vorgestellt, und diese ersten Eindrücke sollen hier nun analysiert werden. Das erste, wodurch der Leser Näheres über den flüchtigen Patienten März erfährt, ist ein von März selbst verfasster „Zettel“ (M 7): Wir lernen die Figur also zuerst anhand ihrer eigenen Worte kennen, und zwar in Form einer „Verfügung über meine hiesige Hinterlassenschaft“ (so der Titel des wiedergegebenen Schriftstücks). Dieser Text zeichnet sich durch Inkongruenzen oder Stilbrüche aus, die für die Konzeption der Figur März und ihrer Äußerungsweise konstitutiv sind. Im Wesentlichen handelt es sich bei dem Text um ein Verzeichnis von Gegenständen nebst genauen Angaben, wem sie vermacht werden sollen. Der Text macht aber detailliertere Angaben, als nötig wären: „Winterjacke, dunkelblau und strapazierfähig“; „Rest meiner Arbeitsbelohnung, Kategorie 1, Gärtnerei, Bohnen, soll [einem befreundeten Mitpatienten, MK] ausgezahlt werden, eine Woche und ein Tag (Montag) wenigstens 5 DM“ (M 7). Solche kleinen Inadäquatheiten im Rahmen der Textsorte – wobei der praktisch-rationale Zweck des Schriftstücks erkennbar bleibt und von dem Text durchaus auch erfüllt wird – wirken leicht naiv-verschoben, und diese *Gleichzeitigkeit* von intakter praktischer Vernunft und Naivität oder leichter Verschobenheit gehört zur durchgehenden Charakteristik der März-Figur. Dass „eine gewisse Naivität, eine gewisse Kindlichkeit“ (Kipphardt, zitiert im Klappentext zur März-Werkausgabe) *das* zentrale Charakteristikum in Kipphardts Verständnis des „Schizos“ ist, bestätigt die sprachliche Gestaltung der Figur.

Zu den Dingen, die März in der psychiatrischen Anstalt Lohberg zurücklässt, gehören auch einige Schreibhefte und Kladden, die er Dr. Kofler vermacht, womit die intrafiktionale ‚Quelle‘ der wiedergegebenen Schriftstücke und Aufzeichnungen gegeben ist. Die erste Vorstellung der Person März – von dem wir aus der Außenperspektive (auktoriale Erzählerinstanz und Kofler) vorerst nur erfahren, dass er „vom Nachtwächter beim Koitus überrascht“ und daraufhin auf eine geschlossene Abteilung gebracht wurde, von wo er dann

ausgebrochen ist (8) – überlässt Kipphardt diesen Schriftstücken, bzw. lässt er März durch diese und aus diesen *selbst* sprechen: „März? Wer ist März?“, fragt im Romantext eine nicht näher zuzuordnende Stimme, und als Antwort folgt eine Auswahl von kurzen Lebensläufen, die März, offenbar im Rahmen der Therapie und auf ärztliche ‚Bestellung‘, verfasst hat: „März über sich“ (8). Es sind vier Texte, die „Mein Leben“ jeweils unter einem einzigen Aspekt extrem selektiv und kursorisch darstellen: Der erste Text behandelt Schul- und Berufsausbildung sowie Berufsleben, also im Grunde ein klassischer *Lebenslauf* im Sinne einer Arbeitsbiografie, der es allerdings aufgrund des frühen Ausbruchs der Psychose und Psychiatriierung bereits gegen Ende der Adoleszenz an vorzeigbaren ‚Referenzen‘ fehlt. – Der zweite Lebenslauf handelt von der Familie und enthält recht exzentrische Angaben, mündet nach sehr wenigen Sätzen in das Geständnis, ein Komplize bei der Ermordung der eigenen Mutter gewesen zu sein – dem allerdings ein scheinbar inkongruenter Wechsel in Tonfall und Thematik zum Trivialen und Unernstesten folgt. – Der dritte Text ist gar kein Lebenslauf, sondern ein Brief an den ‚geehrten Herrn Oberarzt‘, in dem der Verfasser sich so etwas wie eine alternative Genealogie andichtet. „Alexander“ teilt dem Oberarzt mit, kürzlich ‚erfahren‘ zu haben, dass er in Wirklichkeit nicht von seinen vermeintlichen Eltern stamme, „sondern von Eva Braun und künstlich befruchtet nach dem Besuch des Grafen Ciano. So erklärt sich mein Unglück und meine Verfolgung“ (9). Schon im ersten Lebenslauf gibt März sein Geburtsdatum (falsch, wie man wenige Seiten später erfährt) wie folgt an: „geboren am 20. April 1936 (Geburtstag auch von Hitler, Adolf)“ (8). – Der vierte Text, ebenfalls in Form eines Briefs an einen ‚Herrn Doktor‘ (evtl. Kofler), enthält kaum konkrete Angaben zur Person, sondern stattdessen Reflexionen über das „Ich“, das sich selbst, im Falle des hier (wie bereits im zweiten Lebenslauf, der von ‚ich‘ nur in der Form „die Person von mir“ spricht) in der dritten Person über sich selbst Schreibenden, „abhanden gekommen“ sei (8, 9).

Der sprachliche Duktus dieser Texte zeichnet sich durch eine gewisse Lakonie aus, selbst kleinere sprachliche Marotten und Verschrobenheiten, die den ‚schizophrenen‘ Sprachstil bei Kipphardt markieren, wirken nicht eigentlich manieriert. Es besteht eine Diskrepanz zwischen dem (im Großen und Ganzen) sehr ‚bodenständigen‘ Stil und den z. T. recht bizarren Inhalten der Texte. Ich will an dieser Stelle nur einige Details hervorheben. „Seine [März spricht hier in der dritten Person von sich selbst, MK] Mutter war schön und angenehm. Blond um den Venusberg. Am Sonntag backte sie Anisplätzchen und kochte manchmal Weinschaumpudding (warm)“ (8): als Porträt einer lebendigen Person ein gewiss arg reduzierter Text. Hervorgehoben sei einstweilen nur die Erwähnung der Schambehaarung der Mutter: März’ „Kindlichkeit“ bezieht sich stets auch auf eine ganz ‚natürliche‘

Einstellung zur Sexualität, die unter dem Panzer seiner eigentlich als überaus *schwer* dargestellten Beschädigung durch repressive Sexualerziehung – ein Hauptthema von Kipphardts literarischer Fallgeschichte – immer wieder ganz unverseht hervorkommt. Über „die Person von mir“ schreibt März weiter: „Früh gezeichnet war diese durch genetische Polizeiunterdrückung (Vater)“ (9). Elliptische Zusätze in Klammern gehören zur Stilistik der Schizophrenie in Kipphardts mimetischer Fingierung psychopathologischer Sprache und zur sprachlichen Charakteristik der März-Figur im Besonderen; darüber hinaus setzt Kipphardt sie aber auch anderswo und überhaupt mit habitueller Frequenz ein, sodass man etwas unsicher ist, ob es sich nicht doch bloß um eine individuelle Marotte des Autors handele. Eine spezifische Funktion dieses (im Rahmen von Kipphardts Prosa letztlich also vielleicht eher unspezifisch-ubiquitären) Stilmittels besteht speziell in *März* aber darin, kryptischen Äußerungen des schizophrenen Protagonisten gleichsam Selbsterklärungen beizugeben, um den Leser nicht zu überfordern und das Ankommen der didaktischen Botschaft nicht zu gefährden. So wie Jesus, mit dem sich März allenthalben vergleicht (→ Kap. II/3), im Evangelium den begriffsstutzigen Jüngern seine Gleichnisse immer selbst auslegen muss, so wird der ‚schizophrenen‘ Bildsprache in *März* flächendeckend ein diskursiv-begrifflicher Begleittext beigelegt, der nochmal in ‚normaler‘ Sprache die Wahrheiten und Einsichten erläutert, die die entstellten Sprachbilder des wahnsinnigen Mediums schön ‚naiv‘, aber vielleicht doch bisweilen nicht eindeutig genug illustrieren. „Genetische Polizeiunterdrückung“ meint also den *Vater*, ach so! Dieser Kranke scheint durchaus imstande, zu seinen ‚unverständlichen‘ Äußerungen Verständnishinweise zu geben, was seine konstitutionelle, tragische Unfähigkeit, sich verständlich zu machen, viel stärker in die Richtung einer völlig bewussten, absichtlichen Verweigerung, eines ebenso intentionalen wie rationalistischen *Protests* rückt. Das ist wohl auch vom Autor so gewollt. Allerdings muss man sich angesichts dieses – an dieser Stelle erstmals auftretenden, aber im Roman zahlreich zu exemplifizierenden – Phänomens fragen, was für ein Krankheitsverständnis Kipphardts Fiktion eigentlich zugrunde liege. Festhalten kann man hier bereits, dass die *gleichzeitige Koexistenz von ‚Gesundheit‘* (im Sinne von funktionsfähiger praktischer Intelligenz) *und ‚Krankheit‘* (als Anpassungsunfähigkeit, Verschrobenheit, ‚kindliche‘ Naivität, Unfähigkeit – oder Unwilligkeit? – zur Einhaltung von Konventionen) für das Schizophrenie-Verständnis Kipphardts konstitutiv ist, wobei die ‚Krankheit‘ sich anscheinend vor allem in *formalen* Unzulänglichkeiten wie Inkongruenzen in Bezug auf Textgenres niederschlägt und – trotz mehr oder weniger bizarrer Vorstellungen – nicht eigentlich im *Inhalt* der Aussagen.

Thematisch dominieren – in den Lebensläufen, mit denen sich März zu Beginn des Expositions Kapitels gleichsam selbst vorstellt – die Felder ARBEIT (inkl. Schule, Ausbildung), FAMILIE und NATIONALSOZIALISMUS. Die damit verbundenen Vorstellungen haben z. T. paranoischen Charakter (Verfolgung, Unterdrückung), aber auch *Schuldgefühle* werden von Anfang an mit März' psychischer Störung verbunden, drittens Ich-Entfremdung, wobei vorderhand unklar ist, inwieweit diese mit einer wirklichen Ich-Auflösung im klinischen Sinne von Dissoziation, Depersonalisation einhergeht oder ob sie nicht evtl. lediglich ‚intellektuell‘, ‚philosophisch‘-theoretisch zu verstehen wäre, da März im vierten Text „über sich“, in dem er sich vom „ich“ lossagt (eine von den philosophisch immer gut informierten Interpreten natürlich mit Vorliebe zitierte Stelle), doch eine ziemlich ‚vernünftige‘ Erklärung gibt für seine Verweigerung der ersten Person (cf. 9).

[iii.] *Schauspielerei* Ein weiteres zentrales Merkmal der Darstellung der psychischen Krankheit bei Kipphardt ist die grundlegende *Ambivalenz* von ‚ernst‘ oder ‚unernst‘, die Ununterscheidbarkeit von Spiel, Humor, ja Ulk und bloßer (unfreiwilliger) Verschrobenheit oder bisweilen auch pathetischem Ernst. Damit einher geht eine grundsätzliche Unsicherheit bezüglich der Frage nach der ‚Freiwilligkeit‘ oder ‚Unfreiwilligkeit‘ von März' Verhalten. Auf die Selberlebensbeschreibungen März' folgt im Roman eine längere auktorial erzählte Episode, in der allerdings wiederum die März-Figur auch selbst zu Wort kommt, diesmal im konventionellen Modus des Figurendialogs; in diesem Kontext steht auch eine quasi theoretische Reflexion dieser Ambivalenz von ‚ernst‘ und ‚unernst‘. Erzählt wird, unter der einleitenden Überschrift „Erinnerung an März:“, eine Begegnung eines Morgens (während der Zeit der „Therapiegemeinschaft“ zu situieren) zwischen Kofler und März. Letzterer hat eigens für seinen Arzt eine Inszenierung vorbereitet: Auf der Straße, über die Kofler auf dem Weg zur Arbeit gefahren kommt, hat März ein Schild aufgestellt mit der Aufschrift „Ecce homo“. Kofler folgt dem Schild und findet März in einem Apfelbaum (die landwirtschaftliche Szenerie gehört zur Klinik, die ein weitläufiges Gelände bewirtschaftet): als Gekreuzigten, nackt und mit roter Farbe beschmiert. Zu dieser Szene gibt es ein Pendant, eine Art Spiegelszene ganz am Ende des Romans, und beide zusammen bilden eine symmetrische Rahmung des Textganzen, die mehr als alles andere im Text für Kipphardts formalen Gestaltungswillen steht und der sicherlich auch konzeptionell große Bedeutung zukommt¹⁰: Die Apfelbaum-Szene im Expositions Kapitel findet morgens statt und illustriert einen

¹⁰ In der ersten realisierten Fassung des März-Stoffs, dem Fernsehfilm, ist die Apfelbaum-Kreuzigungs-Szene die Eröffnungssequenz, und ihr Pendant, der tatsächliche Selbstmord im Apfelbaum, bildet die Schlusszene des Films. Cf. MF 7f. und 92 (Szenen 1, 2 und 92).

performativ-satirischen Kommunikationsakt März' seinem Arzt gegenüber; die Schluss-Szene des Romans dagegen spielt bei Nacht (spätabends) und verkehrt das ironische Spiel mit der Christus-Verkleidung in tödlichen Ernst. Wieder findet Kofler, der diesmal auf dem Heimweg von seinem Patienten erwartet wird, März gekreuzigt im Apfelbaum, und wieder zündet sich März – wie schon in der ersten Apfelbaum-Szene – eine Zigarette an. Diesmal aber folgt darauf nicht die Rückkehr zur Anstalts-Tagesroutine wie in der Eröffnungsszene, sondern der Baum, von März mit Benzin übergossen, geht in Flammen auf und März verbrennt mit ihm. In der Kreuzigungs-Episode am Anfang des Romans folgt auf die Erscheinung des Gekreuzigten, nachdem dieser, rauchend, vom Apfelbaum herab gekommen ist und wieder seine gewöhnliche Kleidung angezogen hat, ein Dialog zwischen Arzt und Patient, in dem März das Gespräch auf ein Gedicht bringt, um das Kofler ihn gebeten habe. März kommt von selbst darauf zu sprechen. Das Gedicht zählt zu den wenigen der verwendeten authentischen Patiententexte – es handelt sich um ein Gedicht von Ernst Herbeck –, die im Wortlaut unverändert in den Roman integriert wurden, und lautet wie folgt:

Die Zigarette.

Es war ein Junge wo auf der
 Straße anderer Junge war
 Er zündete sich eine Zigarette
 an, das Feuer fing,
 der Holunder brannte ab
 mit ihm. (M 12)¹¹

Es ist an dieser Stelle kurz (ich komme im Verlauf der Untersuchung noch darauf zurück, in den Kapiteln II/3 und IV/8) auf die konzeptionelle Bedeutung der symmetrischen Rahmung hinzuweisen. Auch illustriert die Funktionalisierung dieses Herbeck-Gedichts in Konzeption

¹¹ Das Schriftbild bei Kipphardt weicht allerdings vom Original in einigen Details leicht ab. Von den Veränderungen, die Kipphardt an der Textgestalt vornimmt (ohne dass deren Zweck einsichtig würde), wirkt sich nur eine einzige auf die *Lautung* des Texts und zugleich als Veränderung des Sinns aus: das Anfügen eines -e an „zündet“, wodurch die Präsensform zum Präteritum wird. Die übrigen Veränderungen wirken sich nur optisch aus (und zwar meistens ‚normalisierend‘). Zum Vergleich – der philologischen Sorgfalt halber – hier eine Gegenüberstellung der beiden Versionen (Unterschiede markiert):

Herbeck:	Kipphardt:
Die <u>Ziegar</u> rette	Die <u>Zi</u> gar <u>ette</u>
Es war ein Junge wo auf der	Es war ein Junge wo auf der
Straße anderer Junge war	Straße anderer Junge war
Er <u>zündet</u> sich eine <u>Zi</u> gar <u>ette</u>	Er <u>zündete</u> sich eine <u>Ziegar</u> ette
an, das Feuer fing,	an, das Feuer fing,
der Holunder <u>brandte</u> ab.	der Holunder <u>brannte</u> ab[.]
mit ihm. (S&S 116)	mit ihm. (M 12/224 f.)

Der von Herbeck gesetzte Punkt am Ende der vorletzten Zeile fällt in der Version am Anfang von *März* weg, wodurch die beiden letzten Zeilen zu einem einzigen Satz werden; bei der Wiederholung des Gedichts auf Seite 225, am Ende des Romans, steht dann aber abweichend der Punkt wie bei Herbeck.

und Aufbau des *März*-Romans Kipphardts Montage-Praxis besonders gut: Vermutlich ist diesem bestimmten Gedicht eine Schlüsselrolle im werkgenetischen Prozess und in der Konzeption der Romanhandlung zuzuschreiben. Kipphardt scheint es hier gerade darum gegangen zu sein, einen authentischen ‚Patiententext‘ nahezu unverändert durch bloße Kontextualisierung in seine Romanhandlung zu integrieren, wobei das glatte Gelingen dieser Operation in seinem künstlerischen Empfinden einer Beglaubigung seiner Fiktion gleichgekommen sein mag. Dass im Erzähltext von einem Apfelbaum, im Gedicht aber von einem Holunder die Rede ist, steht dem gewiss nicht im Weg. Primär deswegen, weil der Holunder in einer späteren Episode des Romans zu einem signifikanten Symbol wird (→ IV/8), das man dann wiederum auf das rahmende Zigarette-Gedicht beziehen kann, das ganz zum Schluss des Romans, nachdem der benzinübergossene Baum angezündet ist, nochmals in voller Länge zitiert wird (→ dazu auch II/3). Zum anderen aber auch deswegen, weil die nicht hundertprozentige Übereinstimmung von Gedicht und Romanhandlung (Holunder/ Apfelbaum) den allzu glatten Eindruck wieder etwas Richtung Polysemie, ‚Widerständigkeit des Texts‘ usw. korrigiert, indem ein rätselhaftes oder zumindest leicht irritierendes Moment eingeführt wird, das dem Leser zunächst zugemutet – und im Zusammenhang des Gesamttexts letztlich dann ja doch exegetisch aufgelöst – werden kann.

Bedenkt man den Selbstmord des Protagonisten am Ende des Romans, so wird rückblickend auch die anfängliche Rezitation des Zigarette-Gedichts im Kontext der ersten Apfelbaum-Episode in ein anderes Licht getaucht. Das Gedicht wird sozusagen im Roman selbst erst nachträglich als auf den Selbstmord bezogen gedeutet, doch die symmetrische Komposition des Gesamttexts provoziert die Frage, ob es auch *intrafiktional* – nicht bloß im kompositorischen Plan des Autors, sondern auch in der Psyche der Figur März – schon ‚latent‘ diese Bedeutung gehabt habe, bzw.: ob es auf bereits früher vorhandene obsessive Vorstellungskomplexe (eine besondere Lust, ja Passion und Andacht am Anblick des Feuers wird März von verschiedenen Figuren zugeschrieben, cf. M 171 f.) verweise, in denen die spätere Selbstmordabsicht dann fruchtbaren Boden findet. Die Ambivalenz von Spiel und Ernst findet auch in dieser spiegelbildlichen Rahmenkomposition ihren Ausdruck. Betrachten wir nun aber den an die erste Apfelbaumszene anschließenden Dialog zwischen März und Kofler, in dem diese Ambivalenz auch theoretisch reflektiert wird:

„Wieso eigentlich Christus?“

„Christus wäre recht. Ich, wäre ich Christus, wäre recht.“

„Was interessiert sie an Christus?“

„Daß er wie ich von seinesgleichen ermordet wurde.“

„Sie? Warum?“

„Ich bin nichts wert, ich kann mich nicht einordnen.“

„Wollen Sie sich denn einordnen?“

„Wenn ich könnte, möchte ich gern wollen.“ (M 10 f.)

Es folgt das Gedicht, das März Kofler laut vorliest; dieser fragt: „Wie schreiben Sie Zigarette?“ – „Mit ie.“ – „Warum?“ – „Das ist komischer.“ (11) Ob das Gedicht (auf das März unmittelbar nach seinem Auftritt als Kruzifixus ja tatsächlich von selbst zu sprechen kommt) mit der Kreuzigung zusammenhänge, will Kofler wissen. – „Nicht, insofern die heutige Darbietung eine höchst unvollkommene war“, antwortet März (12). Kennt man den Schluss des Romans schon, so hat dieser Satz einen unheimlichen, bedrohlich vorausdeutenden Klang, da ja die finale, selbstzerstörerische „Darbietung“ bis zu dem Moment, in dem der Baum in Flammen aufgeht, ganz genau so abläuft wie die hier als unvollkommen bezeichnete. Das Gedicht aber sei eine bloße „Gelegenheitsarbeit“, so März, der „Zweck“ der „heutigen Darbietung“ aber „war die Beförderung der Nachdenklichkeit“ (12). Also vorderhand überwiegt die Intention komisch-didaktischer Theatralik. März' Christus-Inszenierung ist Christus-*Travestie*, ist (selbst-)reflexives Spiel mit der tradierten Kollektivsymbolik. Doch am Ende des Romans ist es blutiger und pathetischer Ernst, die Selbstreflexion in der Travestie kippt um in selbstreferenzielle Identifikation. Der Handlungsverlauf zeigt verschiedene Zwischenstufen auf diesem sicherlich als Kontinuum zu denkenden Spannungsbogen zwischen Spiel und Wahn. Der Dialog zwischen Arzt und Patient thematisiert dies sehr deutlich:

„Darbietung sagen Sie?“

„Haben Sie, Herr Doktor, nie erfahren, der Schizo vor allem ist ein Schauspieler?“

Kofler wandte ein, es handle sich dann um einen ziemlich stillen und nach innen gerichteten Schauspieler.

„Natürlich“, sagte März, „denn er ist nicht nur der Schauspieler der schrecklichen Rollen seiner Bühne, sondern auch der Zuschauer, der das wahre Theater der Grausamkeit am blutenden Leibe erlebt. So wird er gefühllos, blind und stumm.“

Wie März das meine.

„Ich, zum Beispiel in diesem Augenblick, bin ein fremder Gymnasiast, Pole, der Lord-Byron-Zeit, der den armen Asylanten März spielt, der im Begriff ist, Christus zu spielen. Aber doch auch gemartert wird, wie Sie wohl wissen werden, verehrter, wenig eingeweihter Doktor.“ (M 12)

Also zugleich Schauspieler und real Leidender, *zugleich* mit größerer und mit geringerer Distanz zu den eigenen Leidenserfahrungen als die ‚Gesunden‘: Diese *Gleichzeitigkeit* des

nach plattem Realismus-Verständnis wohl Unvereinbaren ist zentral für Kipphardts Auffassung der schizophrenen Erkrankung. In Analogie dazu ist auch März' eigentümlicher Sprachgebrauch bspw. in seiner Bildlichkeit oft keineswegs besonders schwer verständlich, nicht einmal sonderlich inkongruent oder katachrestisch; seine Ausdrucksfähigkeit scheint bisweilen überhaupt nicht beeinträchtigt, ja März wirkt eigentlich eher eloquent. Gleichwohl und *zugleich* ist seine Kommunikation gestört und weicht deutlich von ‚normalem‘ Sprachgebrauch ab, aber meist keineswegs im Sinne einer Auflösung des Denkens (wie man sie unter der Prämisse einer Rückführung der psychischen Störung auf einen Hirndefekt erwarten würde), sondern eher im Sinne eines besonderen Kommunikationsstils, einer exzentrischen Ausdrucksweise.

[iv.] **Personaltopik von ärztlicher Seite & anhand der Krankenakten** Nachdem März solchermassen zunächst durch seine eigene Sprache (anhand von ihm verfasster Schriftstücke) und dann, in der auktorial erzählten Episode, als Handelnder vorgestellt – also *gezeigt* (*showing* vs. *telling*) – wurde, folgt nun, in Form von „Berichten“ Koflers (die Abschnitte sind jeweils mit „Kofler, Bericht“ überschrieben), erstmals eine sachlich-informative Darstellung über die Figur. „Es gibt von März verschiedene Lebensläufe, die er verfaßt hat, seit ich mich für ihn interessiere. Tatsächlich ist er in Ober-Peilau/Schlesien geboren und zwar im Dezember, nicht im April.“ (13) Der erste der selbstverfassten Texte („März über sich: / Mein Leben“, S. 8) hatte also ein falsches Geburtsdatum angegeben (20. April 1936). Das würde man klassisch-psychiatrisch wohl als ‚Konfabulation‘ bezeichnen. Koflers „Bericht“ korrigiert diese Angaben, kommentiert die Falschangabe aber nicht weiter. Ansonsten zeigen die Inhalte von Koflers Lebenslauf bereits das therapeutisch-ätiologische Interesse Koflers: Er skizziert knapp die Familienkonstellation mit möglichen Konfliktfaktoren („Sein Vater ist Polizeibeamter, bedeutend älter als die Mutter“ etc.). Gleich zu Beginn wird eine „Mißbildung“ vermerkt, eine „Gaumenspalte“, die im Laufe der Kindheit und Jugend mehrfach operiert wurde, „zuletzt mit funktional gutem Ergebnis“, bloß eine nasale Lautbildung und als äußerlich sichtbare „Narbe“ die Hasenscharte seien zurückgeblieben. Die Hasenscharte wird von anderen Figuren stets als geringfügig bezeichnet, auch spricht Kofler von einer „*leichten* Mißbildung“ (13, meine Hervorhebung). Dieses *Stigma* spielt in der narrativen Ätiologie der Romanhandlung eine zentrale Rolle. – Da dieser erste Kofler-Bericht auf die Ätiologie von März' Schizophrenie abzielt und auf das klinische Bild des Patienten selbst kaum eingeht, betrachte ich ihn hier nicht ausführlich. Es geht an dieser Stelle bloß um die erzählerische Inszenierung der Exposition. Relevant in dieser Hinsicht sind dagegen die Auszüge aus der Krankengeschichte,

die auf diese erste Skizze einer Familienanamnese folgen. In dieser selbst findet sich allerdings noch ein O-Ton von März, der hier relevant ist. So spricht März davon, dass „immer auf mich aufgepaßt“ wurde, „auch wenn ich allein war, paßte jemand auf. Der Vater saß in meinem Kopf, die Mutter in der Milz (Seitenstechen)“ (15). Man versteht ohne weiteres, dass es Kipphardt hier offenbar darauf ankam, die in der psychiatrischen Schizophrenie-Symptomatik häufig verzeichneten „wahnhaften Körperempfindungen“ als metaphorischen Ausdruck ganz realer Sachverhalte, eben bspw. interpersoneller Relationen, zu erklären (und damit im Grunde zu rationalisieren). – Es folgen Auszüge aus der Krankengeschichte, und zwar aus der Zeit seiner ersten Einweisung, die, wie man nun erfährt, „vor 17 Jahren“ stattfand (ohne dass allerdings klar würde, wann Koflers „Bericht“ chronologisch zu situieren ist)¹². In Koflers Zusammenfassung der konkreten Anlässe der erstmaligen Psychiatrie-Einweisung, bei der auch die seither lebensprägende Diagnose „paranoide Schizophrenie“ gestellt wurde (16), bleibt unklar, wie genau der Zusammenhang zwischen den verzeichneten Auffälligkeiten in März' Verhalten und der ärztlichen Diagnose seinerzeit (vor Koflers Zeit) begründet wurde. Das ist gewiss erzählerisches Kalkül: Zu zeigen ist ja eben, dass „Schizophrenie“ eine Allerweltsdiagnose ist, der wenig analytischer Wert zukommt, ja die bloß aufgrund oberflächlicher Feststellung von abweichendem Verhalten recht bedenkenlos gestellt wird, letztlich ohne ein wirkliches Interesse am Patienten und seiner Geschichte. Der konkrete Anlass der Einweisung war jedenfalls, dass man März „im Damenklosett des bayerischen Innenministeriums schlafend angetroffen“ hatte:

Er sagte, er sei gekommen, seinen Namen zu ändern, sein Vorleben auszulöschen und ein neues Leben zu eröffnen, da ihm das alte mißfalle. Durch fremde Beeinflussung, Mikroimpulse und Braunsche Röhre, müsse er dauernd tun, was er nicht wünsche. Z.B. Schraubenbolzen ziehen, links abbiegen oder seinen Vater anspucken. (M 15)

Diese kurze Passage ist eine Montage aus zwei verschiedenen Krankengeschichten Navratils. Der erste Teil (schlafend auf der Damentoilette des Innenministeriums gefunden, will sein Vorleben auslöschen) stammt aus den knappen Angaben zu dem Patienten „M. Johannes“ in Navratils Anthologie *a + b leuchten im Klee* (cf. S. 29). In den Vorstellungen dieses Psychotikers, zu dem insgesamt wenig mitgeteilt wird, spielten offenbar staatliche Organe eine zentrale Rolle, jedenfalls verfasste er im Krankenhaus „Briefe an verschiedene Behörden

¹² Man könnte aber annehmen: 17 Jahre vor März' Flucht aus der Klinik. Die Erzählgegenwart des Expositions Kapitels ist ja ein Zeitpunkt 11 Monate nach seiner Flucht (S. 7); freilich kann es sich bei den wiedergegebenen Schriftstücken um ältere Dokumente handeln – die pseudodokumentarische Erzähltechnik lässt hier einiges im Unklaren jedenfalls unpräzise (wofür man nicht, wie ein zeitgenössischer Rezensent des Romans, gleich urteilen will, dass das Ganze erzähltechnisch „nicht ganz bewältigt“ sei. – Cf. Krieger 1976: 33.

und Regierungsstellen“ (a+b 29). Der zweite, von paranoischen Vorstellungen berichtende Teil geht auf Herbecks Krankengeschichte zurück. Es handelt sich um dieselbe Quelle (*Schizophrenie und Sprache*), die auch Sebald in der biografischen Skizze verwendete, mit der Ernst Herbeck in *Schwindel. Gefühle.* eingeführt wird. Dort musste Herbeck – gemäß Sebalds Vorstellungen – den Teller weghauen oder die Suppe unters Bett schütten (siehe das vorige Kapitel und SG 45). Die Zwangshandlungen, die hier März zugeschrieben werden, überschneiden sich mit den von Sebald selektierten Details aus Navratils Krankenbericht nur in dem einen Punkt des antagonistischen Bezugs auf den Vater. Im Einzelnen sind es bei Kipphardt jedoch völlig andere Beispiele, die auf den ersten Blick heterogen wirken. Tatsächlich aber verweisen die Handlungen, die Kipphardt hier als Beispiele für die unfreiwilligen, als fremdbestimmt empfundenen Handlungen seiner Figur nennt – wobei er sie teils aus Herbecks Krankengeschichte übernimmt („links abbiegen“), teils selbst hinzufügt („Schraubenbolzen ziehen“) –, just auf zentrale thematische Bezugsfelder der Kipphardt’schen Psychopathologie, nämlich *Arbeit* und *Familie/Gesellschaft* („den Vater ansucken“, der – wie im Text immer wieder klar gemacht wird – als Prototyp und Stellvertreter für die ganze patriarchalische Ordnung steht). Aus der paranoiden Vorstellung Herbecks, „hypnotisiert“, „ferngelenkt“ zu werden, wird durch Kipphardts Umschrift eine Metaphorik für fremdbestimmte Arbeit, letztlich für die Marx’sche Entfremdungstheorie¹³ (siehe unten). *Die Beeinflussung ist real*, keineswegs wahnhaft, lediglich die ‚Erklärung‘ oder sogar bloß die Form, in der der Patient sie ausdrückt, mag etwas bizarr sein. Doch selbst die fantastischen ‚technischen‘ oder technoiden Erklärungen, die der Paranoiker selbst für sein eigenes, von ihm als unfreiwillig und fremdbestimmt erlebtes Verhalten gibt – der reale Herbeck habe (HGT 206) u. a. angegeben, dass er „ohne Apparat“, „durch Schluckauf“ „Morsezeichen“ hervorbringe, durch die er mit seiner Hypnotiseurin (einem ihm nicht näher bekannten Mädchen, das in ihn verliebt sei) in Kontakt stehe – und die auf den ersten Blick vielleicht als abstruse technologische Wahnvorstellungen erscheinen mögen, haben einen durchaus realen Hintergrund, der ganz allgemein in dem Zusammenhang zwischen Technologie und Macht zu verorten wäre, wenn auch die konkreten Vorstellungen eher unwahrscheinlich anmuten. Kipphardt freilich belässt es nicht dabei, sondern stellt mit März’ Gerede von der „Braunschen Röhre“, das nur auf den ersten Blick ebenso wirr anmutet wie Herbecks Schluckauf-Theorie, eine ‚Wahnvorstellung‘ bei, die sich ganz konkret auf eine völlig *reale* Beeinflussung bezieht: das Fernsehen. (Später im Roman wird dies ganz unmissverständlich deutlich.) Auch die „Mikroimpulse“ kann man ja rationalistisch-

¹³ Ausführlich dargestellt bei Fischer 1999: 75 ff. und Kap. 7 (und passim).

realistisch verstehen, etwa im Sinne subtiler, nonverbaler, diffuser Beeinflussungen aus der sozialen Umwelt.

[v.] ‚Verrücktes‘ Agieren Zur unmittelbaren Vorgeschichte der erstmaligen Einweisung gehören auch zwei ‚Aktionen‘, die März um die Zeit seines Gangs zum Innenministerium (wohl kurz vorher) durchgeführt hatte. Die eine bestand in einem Brief an den Erzbischof von München, in dem es wiederum um Christus geht (März’ Christus-Obsession hat also 17 Jahre früher bereits bestanden), der von März säkularistisch-anachronistisch als ein „nachdenklicher Mensch, der die arbeitenden Klassen aufklären und retten wollte“ gedeutet wird. „Leider glaubte auch er an den Himmel. Somit verunglimpfte er zum Religionsstifter und Tröster.“ (15) Diese Reflexion hat zwar in ihrer historischen Unbedarftheit etwas Beschränktes an sich, mutet aber doch völlig klar an, wenn man von dem etwas seltsamen Kontext der Äußerung (Brief an den Erzbischof) absieht. Peinlicher noch (denn es ist ja *Kipphardt*, der das im Namen seiner Figur – mit der er sich weitgehend identifiziert – verfasst) ist die rhetorische Geste eines ‚Thesenanschlags‘ an einer Wallfahrtskirche, „die wegen einer Christusfigur berühmt war, der zu bestimmter Zeit die Haare gewachsen wären“ (Kofler, 15). Der Wortlaut des an die Tür angeschlagenen Textes lautet:

Dem Christus von Wimprasing
sagt man wachsen die Locken
was ihm wirklich wächst
das ist der Dicke
dem Klerus in den Arsch zu stecken. (M 17)

Freilich ist es im Roman stets März, dem ‚kritische‘ Bemerkungen diesen Stils zugeschrieben werden, und man mag also immerhin eine gewisse Distanz zwischen dem kritischen Vermögen des Autors und dem etwas unbeholfen pathetischen Aktionismus seiner Hauptfigur annehmen. Man wird aber das Gefühl nicht ganz los, dass der Kraftmensch Kipphardt sich im Gewand des armen schwachen März doch auch selbst ein bisschen in der obszönen Pose des Narren als das Es der pruden Gesellschaft gefällt, das mit einer an verschiedenen Stellen im Roman plötzlich hervorbrechenden, wohl irgendwie fortschrittlich-kathartisch gemeinten Vulgärsprache die sauberen Draperien der Verblendung befleckt. Von heute aus betrachtet, mutet ein solcher Glaube an die Sprengkraft des kräftig-männlichen Fluchens und der deftigen Sexualvokabeln (deren Einführung in die Literatur, was ja durchaus ein transindividuelles Projekt der Zeit war, auch dort nicht zu nachhaltigen Revolutionen geführt hat) eher naiv an. Er passt freilich zur allgemeinen Hoffnung, die Kipphardt mit gewissen

anderen Autoren seiner Generation (Grass!) in das Deftige überhaupt gesetzt hat; davon wird noch ausführlicher zu reden sein. Aber zurück zu der *fiktiven* Krankengeschichte. Die ungestüme Art (ungestüm nicht wegen der Fäkalsprache, sondern wegen des naiven Gefühls der Berufenheit, des Sendungsbewusstseins, das sich in den Aktionen des hier ja freilich auch noch jugendlichen Protagonisten ausdrückt), mit der März seine aufklärerischen Absichten in die Welt hinaus trägt, ließe sich sehr wohl als soziale oder kommunikative Inkompetenz begreifen, im Sinne einer Inkongruenz von Kommunikationsform und -situation (theatralische öffentliche Intervention ohne wirkliches Publikum) – was man nicht gleich pathologisieren muss, was aber doch praktisch zur weiteren kommunikativen Isolierung führt, die ja in Kipphardts Darstellung ganz oben rangiert in der Liste der pathogenen Faktoren. März fehlt für seine Aktionen tatsächlich ein Publikum, und sein ‚Realitätsverlust‘ (oder, gelinder gesagt, seine nicht ganz adäquate Einschätzung der Situation) besteht nicht so sehr in den Inhalten seiner fixen Ideen als darin, dass ihm nicht so recht bewusst zu sein scheint, dass seine Verlautbarungen ins Leere laufen. Das wird in einer (im Roman in dieser Form nicht mehr enthaltenen) Episode des *März*-Films, der hier einmal herangezogen sei, sehr deutlich. Der jugendliche März lässt Flugblätter drucken, auf denen seine christlichen und seine politischen Obsessionen sich zum ‚Manifest‘ eines „Neuen Katechismus“ verbinden:

März. Ein Flugblatt. Neuer Katechismus.

Was wissen wir über Gott? – Nichts.

Gibt es ein künftiges Leben? – Nein.

Was ist das Gewissen? – Das Gefühl, man habe eine Vorschrift der Oberschicht nicht befolgt.

Was ist die Oberschicht? – Die Herrschenden und Verzehrenden.

Ist zu herrschen eine Arbeit? – Nein. Es ist kaum eine Beschäftigung.

Welches sind die Hauptlügen? – Politik, Religion, Gesetzgebung.

Was schuldet man seinem Vaterland? – Überhaupt und gar nichts.

Was ist Liebe? – Eine sehr schöne Produktion. (M 62)

Unterzeichnet ist das Pamphlet mit „A. ein Prophet der Neuzeit“ – das geht zurück auf einen Text Herbecks, der das Stichwort „Alexander“ (sein Pseudonym) ‚erklärt‘ mit den Worten: „Alexander ist ein Prophet des Mittelalters. / der es ermöglicht Gottes Vers / zu ebnen. –“ (HGT 36; S&S Nr. 83). Natürlich weist das Sendungsbewusstsein von *Kipphardts* Alexander voraus, in eine neue Zeit. Im Roman wird das Flugblatt ohne direkten Kommentar unter den Dokumenten aus März’ Jugendzeit (im Kapitel „Rekonstruktion einer vorklinischen Karriere 3“, die die Pubertät und Adoleszenz behandelt) reproduziert; im Film ist der „Neue Katechismus“ in eine Szene eingebunden, die das Missverhältnis zwischen März und der

sozialen Umwelt, die sich ihm als Publikum verweigert, sehr deutlich zeigt. In der Szene („46. Biergarten“) beobachtet der jugendliche März ein von ihm beehrtes Mädchen und ihren Freund, die sich von ihm gestört fühlen. März verlässt daraufhin den Schauplatz, hinterlässt aber ein Flugblatt auf dem Tisch, das das Mädchen dann laut vorliest. (Der Text ist mit dem oben zitierten aus dem Roman identisch.) Ihr Kommentar: „Der spinnt doch.“ – „JUNGER MANN: Aber schwer.“ (MF 53)

Heute freilich wäre einer wie März wahrscheinlich nicht mehr so alleine. Die Pathologie, an der März hier leidet, ist in jüngster Zeit endemisch geworden. Heute könnte März in diversen Internetforen Gleichgesinnte finden, die ihre weniger als halbgare, auf einer unterkomplexen Gesellschaftsanalyse beruhende ‚Systemkritik‘ in ungeschlachter Form in die Welt hinausposaunen, getrieben von einem Aktionismus, der wohl auch heute nicht selten mit sexuellem oder anderweitigem Zu-kurz-Kommen direkt kausal zusammenhängt. Die akut Liebenden und die gerade Essenden sind wohl auch heute noch genervt, wenn einer von Weltproblemen anfängt, aber ein Publikum für Verlautbarungen jeder Art ist in *unserer* Gegenwart unschwer zu finden.

Psychose als Zusammenbruch des (falschen) Weltbilds

[i.] **Themenfelder** Aufgrund des bisher Betrachteten lassen sich bereits einige der thematischen Hauptfelder, auf denen sich die Erhitzung von März’ Denken vorwiegend abspielt, grob abstecken. Die im Expositions Kapitel erwähnten Episoden und Äußerungen enthalten vor allem Bezüge zu den Bereichen der *Politik* (Staat, Medien), der *Arbeit*, der *Familie* sowie der (*katholischen*) *Religion*. Die ‚Inhalte‘ von März’ Psychose drehen sich um einen Protest gegen prototypische Autoritäten, Instanzen normativer Ordnung. Das scheint mir bemerkenswert, vor dem Hintergrund der theoretischen Differenzierungen Jürgen Links zwischen *Normativität* und *Normalität*: Zentrales Anliegen von März ist, so kann man wohl sagen, vor allem eine *Normalitätskritik*, eine Kritik an der Normalität, am ‚*Normalen*‘. Ob Kipphardt und sein Text dies leisten, sei noch dahingestellt. März aber richtet zu der Zeit kurz vor Ausbruch seiner Psychose (also um die Zeit der Adoleszenz) seinen Eifer gegen *normative* Instanzen (Staat, Kirche): Er verfällt damit der landläufigen Verwirrung zwischen *normal* und *normativ*, die zu den zentralen Selbstmissverständnissen westlicher Kulturkritik gehören. Spätere Äußerungen, die wohl in den zeitlichen Rahmen der Kofler’schen Therapiegemeinschaft fallen, zeigen März auf einem anderen Reflexionsstand, der – diese Frage ist noch zu untersuchen – zumindest etwas näher an eine konkret operative Analyse

normalistischer Subjektivität und (in Links Schreibung) „As-Sociierung“ herankommt, d. h. an eine Beschreibung des tatsächlichen Funktionierens *gesellschaftlicher* Normalitätsproduktion. Die Fixierung auf prototypisch normsetzende Institutionen, auf symbolisch greifbare Verkörperungen institutioneller Macht ist ein Faktor, der zum Scheitern von März' Ausbruchversuch aus dem Verblendungszusammenhang und seiner psychischen Erkrankung führt; mit einem zentralen Theorem Ronald Laings, das für Kipphardts Konzeption zweifelsohne eine zentrale Rolle spielte, lässt sich der psychotische Schub als ein (erfolgloser) Versuch begreifen, „den Zustand der Mystifikation zu erkennen, in dem der Betreffende sich befindet“. ¹⁴ März hat es nicht geschafft, und zwar u. a. auch deshalb, weil er den Gesamtzusammenhang auf einen Schlag erkennen wollte und mit einem Sprung in das alte revolutionäre Pathos zwar aus der Normalität sich katapultiert hat (Denormalisierung), nicht aber den Normalismus als Prinzip erkannt hat, das ihn gefangen hält.

[iii.] **Subjektive Symptomatik als Auflösungs-Metaphorik** Unter den Äußerungen, die März laut Krankenakte bei seiner Erstaufnahme von sich gegeben habe, finden sich einige ‚wahnhaft‘e Darstellungen im psychiatrischen Sinne, die sich leicht als bildhafte Evokationen des mit der Erkenntnis der Wahrheit überforderten Denkens verstehen lassen:

„Unerwartete Lichteinstrahlung in den Kopf. Organe wie im Feuer. Mußte dauernd trinken, Organe durchspülen.“

„Das Gehirn in glühendem Zustand. Hatte wie Prometheus das Feuer gestohlen. Feuerkopf, Feueratem, Feuersbrunst. Im Feuer meiner Wandlungen brennend und nicht verbrennend.“

„Erlebte den Weltuntergang, Zersplitterung der Welt.“ (M 18)

In einem etwas elaborierteren, halluzinatorisch-onirisch verdichteten Bild:

„Ich lag in meinem Zimmer, das Zimmer war dreieckig, ich lag in meinem Grab. Tod, ein leuchtender und prasselnder. Bauern standen als Statisten herum. Es spielte eine Bundeswehrblaskapelle. Alles hatte so viele Namen, ein vollständiges Durcheinander. Fünf Kissen müssen so liegen, das sind die fünf Erdteile. Ich gehe nicht mehr nach der Zeit, will kein Licht, es gibt auch keine Wände mehr, wer man ist, wo man ist, das ist ein Kunterbuntdurcheinander. Norden ist nicht mehr der Nordpol. Alles wie ein Kreisel, Zerfall, Rumsdibumjuchheirassa.“ (M 18)

¹⁴ Zit. n. Fischer 1999: 71. Der betreffende Aufsatz von Laing ist im Band *Schizophrenie und Familie* enthalten.

Diese Beschreibung ist nun tatsächlich die eines *Zerfalls*, einer *Auflösung* des Denkens, die über die bloße Verschrobenheit bei in sich noch weitgehend konsistentem Denken qualitativ hinausgeht. Es ist aber auch eine Auflösung der Begrenzungen¹⁵, die ‚normales‘ Leben im praktischen Sinne überhaupt erst möglich machen. Hierin liegt, wie vor allem im zweiten Hauptteil zu zeigen sein wird, eine zentrale Überschneidung mit Sebalds Krankheitsverständnis: Es ist eben die Unfähigkeit, vom ‚Ganzen‘ abzusehen, in den Begrenzungen privatemenschlicher Orientierung zu verbleiben, die das ‚pathologische‘ Denken ausmacht (bzw. auch ursächlich pathogen wirkt). Hier kommt Kipphardt (vielleicht aber nur aus Bemühung um klinischen Realismus, zum Ausgleich gewissermaßen für seine allzu rationalistische Darstellung des ‚Wahnsinns‘?) einer Annäherung an die tatsächliche Problematik der jüngsten historischen Gesellschaftsformation im ‚Westen‘ näher als in vielen der direkter gesellschaftskritischen Kurztraktate, die sich in den Aufzeichnungen von Kofler und März allenthalben finden. März ist in seinem Zimmer mit den fünf Erdteilen verbunden, alles ein Durcheinander, das aber, so lässt sich erahnen, in Wahrheit wohl so etwas wie eine furchterregend totale Ordnung darstellt, gegen deren Undurchdringlichkeit die repressive Ordnung des vermeintlich herrschenden faschistoiden Proto-Normalismus einen vergleichsweise analysefreundlichen Verblendungszusammenhang darstellt. Und doch fehlen auch hier nicht die Popanze der alten Unterdrückungs- und Befreiungs-Narrative; die Bauern stehen herum, als sei die Welt wirklich ein Schachbrett, das von dualistischen Global Playern bespielt wird, oder als gälte es noch, wie in den Bauernaufständen der Reformationszeit, gegen die Fürsten aufzustehen und den katholischen Landesherren die Pfründe zu enteignen, und mit der Bundeswehrblaskapelle tritt dann auch noch das Militär hinzu und komplettiert den Reigen der normativ-autoritären Instanzen.

Einer der zentralen Kanäle zwischen dem kollektiven Ganzen, der großen Sphäre der Politik, des Staats, der Welt und ihren unzugänglichen Bewegern und der kleinen, unmittelbaren Erfahrungssphäre des Individuums, der Kleinfamilie, dem einzelnen Haushalt, ist natürlich der Fernseher. „Die Zweitsprache kommt leise vom Fernseher unter der Erstsprache als wäre sie ein Geheimbefehl. Da habe ich schon die Antenne verdreht, und es schwand das Bild, aber die Stimme wollte mich immer noch zu ihrem Staatsbürger machen“, so gab März (laut Patientenakte) bei seiner ersten Einlieferung einem Dr. Storch zu Protokoll (M 19). Auch hier wieder Staat, Befehl und Geheimnis – die Nähe zur Verschwörungstheorie

¹⁵ Cf. – vor dem Hintergrund von Freuds psychoanalytischer Konzeption der schizophrenen Psychose als einer „narzisstischen“ Erkrankung – die Konzeption des (primären) Narzissmus bei Hermann Argelander (1971: theoretisch; 1972: Fallstudie *Der Flieger*): die Auflösung personeller Grenzen („menschlicher Konturen“) zum Allhaften, Kosmischen hin etc.

muss man fast klassisch-paranoisch nennen. Und bekanntlich steckt darin immer auch eine gewisse Wahrheit, denn die Psychosen und Wahnsysteme werden aus den Bausteinen oder Bruchstücken der realen symbolischen Ordnung erbaut. Trotzdem galt wohl zu Kipphardts Zeiten schon, was man heute, wo die zur Kritik Berufenen ungeheuer proliferieren, ganz besonders beherzigen müsste, dass man „Gesellschaftskritik nie mit System- oder Regierungskritik verwechseln“ sollte¹⁶ und daher vielleicht doch erst einmal im sogenannten Alltag und am eigenen Leib anfangen müsste, bevor man das ganze System (oder ‚den Menschen‘ oder sonst eine philosophische Superkategorie) anvisiert. Es würde bei einer wirklich operativen „Beschreibung des Unglücks“ – um an dieser Stelle eine Formel Sebalds zu entlehnen (was nicht suggerieren soll, dass Sebald sich der mühevollen Aufgabe einer konkreten Gesellschaftsanalyse sonderlich viel gründlicher unterzogen hätte als Kipphardt) – vor allem wohl darauf ankommen, zu zeigen, wie die Menschen, die ganz ‚normalen‘, die ‚kleinen‘, nicht bloß als Opfer politischer Prozesse, sondern auch auf eigene Faust ihr gegenseitiges und eigenes Unglück selbst (mit) produzieren – freilich nicht völlig unabhängig von systematischer Beeinflussung von ‚oben‘, aber doch nicht nur ‚top down‘ als ferngelenkte Subjekte abstrakter Machtstrukturen, sondern *auch* ‚bottom up‘, sozusagen ein hausgemachtes, ein Graswurzelunglück (das zu beschreiben doch wohl eine genuine Aufgabe der Literatur wäre, statt ihre Wirklichkeitsbeschreibung bequem aus fertig vorliegenden Theorien zu deduzieren).

In den auf das Expositionskapitel folgenden drei Kapiteln, die der anamnestisch-ätiologischen „Rekonstruktion“ der „vorklinischen Karriere“, d. h. der Kindheit und Jugend, der Sozialisation der Hauptfigur gewidmet sind (Kap. 2–4), unternimmt dann Kipphardt eben diese Hinwendung zum Menschlich-Konkreten, zum Privaten, Familiären, zur sozialen Mikroebene: d. h. die narrative *Herleitung* des emotionalen und geistigen Profils, mit dem uns die Hauptfigur im Expositionskapitel vorgestellt wird, aus der individuellen Biografie, den frühen Prägungen und Sozialisationserfahrungen. Zur Überleitung und Einstimmung auf dieses Unternehmen steht gegen Ende des Expositionskapitels ein von März (sicherlich im Therapierahmen) verfasster Text, der ein Erlebnis beschreibt, das der Kommentar (unklar, ob er von Kofler oder vom auktorialen Erzähler oder von einem anonymen ärztlichen Protokollanten stammt) „rückblickend als sein schizophrenes Primärerlebnis“ bezeichnet (19). Hier nun kommt der Text ganz zur Subjektivität des Individuums Alexander März zurück, buchstäblich am eigenen Leib des Protagonisten:

¹⁶ Aus einer Rede von Max Goldt (einem der mit Abstand klügsten zeitgenössischen Schriftsteller und einem der erstaunlich wenigen, die heute öffentlichkeitswirksam wirkliche *Gesellschaftskritik* äußern), anlässlich der Verleihung des Kleist-Preises im November 2008 (Goldt 2011: 192).

Den Himmel sah der Sechzehnjährige voll weißer Wolken, auf denen in steter Folge und wie im Kino Bilder erschienen, allerdings ebenfalls weiß, in weißen Heerzügen und ungeheuer schnell sich verwandelnd. Manchmal nur Teile von Bildern, ein Mund zum Beispiel, weißer geöffneter Mund und sonst nichts. Oder nur das halbe Gesicht und nicht dazu passend ein anderes, seitenverkehrt. / Es wundert mich seither immer, wenn bei den ganzen vielen Teilen etwas zueinander paßt [...] Vielleicht passen die meisten Teile nur zueinander, weil es gefährlich ist, nicht zueinander zu passen. Da paßt man schon lieber. Aber in Wirklichkeit paßt zueinander rein gar nichts. Wenn ich die Bilder sah, wußte ich, sie passen nicht zueinander und sie bedeuten nichts. (M 19)

Diese Passage, die (abgesehen nur von einigen theoretischen Nachbemerkungen Koflers) am Ende des Expositions Kapitels steht, fügt sich im Grunde in die literarisch-metaphorische, wörtliche Auslegung des Begriffes *Schizophrenie* im Sinne von *Spaltung*: Um die Spaltung, Gespaltenheit der Welt geht es hier, und die Welt ist eine ‚narzisstische‘¹⁷ Projektion des Selbst. Die gespaltenen Gesichter verweisen (wie gleich der allererste Textabschnitt des darauffolgenden Ätiologie-Kapitel unmissverständlich klarmachen wird) nicht zuletzt auf Alexanders eigenes, von der Hasenscharte entstelltes Gesicht, das in seiner Selbstempfindung (sozusagen in seiner martyrologischen Selbstlegende) kaum als zu gewichtig veranschlagt werden kann. Aber die Spaltung der Wolkengesichter und der ganzen Dingwelt (im Zitat oben sind einige Beispiele ausgelassen, verschiedene Gebrauchsgegenstände) geht natürlich über eine bloß ‚optische‘ Ähnlichkeit mit dem ‚gespaltenen‘ Gesicht Alexanders hinaus; vielmehr ist ja die Hasenscharte umgekehrt nur ein *Symbol* für die tiefergehende seelische Spaltung, in deren Genese das äußerliche Stigma zwar als realer Faktor eine Rolle gespielt hat, aber doch bloß den eines ‚Anlasses‘, einer Art Einfallstor für die Projektionen der familiären Umwelt. Interessant ist in der zitierten Passage, dass es am Ende heißt: die Bilder *bedeuteten nichts*. Hier ist es gerade nicht die (sonst im Roman wie in der Psychosentheorie überhaupt häufig beschriebene) Hypersemiotismus des Kranken, der überall Zeichen liest, sondern das Gegenteil: Die Welt ist voll von Bildern, aber der semantische Raum ist leer. Sinnzerfall. Auch das hat ja eine gewisse Tradition in der Literatur. Läuft das also auf Desillusionierung hinaus, wie bei Sebald: die Welt ist sinnlos und das rückhaltlos anzuerkennen, heißt ‚krank‘ sein? Oder ist vielmehr in der *Kopplung* von ‚nicht passen‘ *und* ‚nichts bedeuten‘ ein direkter Zusammenhang impliziert (dass die Bedeutungslosigkeit nur ein Effekt der Unordnung, der Unvollständigkeit, des Nicht-Passens ist) und damit, dass eine *richtige* Passung, könnte sie gefunden werden, alles wieder bedeutend machen würde (wie März’ Frage: „Ein Puzzle aus

¹⁷ Nicht im landläufigen Sinne von ‚Selbstverliebtheit‘, sondern im Argelander’schen der Konturauflösung ins Kosmische (oder auch im Sinne der von Sebald im Anschluss an Canetti beschriebenen ‚paranoischen Expansion‘, cf. BU 94).

verschiedenen Spielen?“ nahelegt)? Wie ist die Reflexion über das Nicht-Passen überhaupt gemeint? In dem eher einfachen analogischen Sinne, dass März als einem, der nicht ‚passt‘ (sich nicht in die Gesellschaft einfügen kann), als *misfit*, auch nichts in der Welt als passend erscheinen kann? „Zersplitterung der Welt“: Auflösung aller Gewissheit durch die Aufkündigung sozialer Solidarität – weil unsere Welt sozial fundiert ist und der Zusammenbruch des Sozialsystems mit dem Zusammenbruch der Welt überhaupt einhergehen muss? Mir scheint jedenfalls diese Inszenierung kognitiv-kosmischer Spaltung nicht ohne Weiteres mit der Stoßrichtung der sonstigen Schizophrenie-Darstellungen in *März* zur Deckung zu bringen. Denn eigentlich fügt sich zunächst doch alles für März: Er meint immer mehr „das ganze System“ (91) zu sehen, so müsste doch eigentlich alles kohärenter werden (was es zumindest in Kipphardts Erzählung auch tatsächlich wird). Stattdessen die große Zersplitterung am Ende der Exposition: als ginge es hier plötzlich um eine ganz andere, metaphysische, kosmologische Wahnsinnsthematik (wie bei Sebald) und nicht um die Erkenntnis des gesellschaftlichen Gewaltsystems, das der paranoiden Wahrnehmung der *Überkohärenz*, des totalen Zusammenhangs gemäß ist.

Der Ausbruch der Psychose als Adoleszenzkrise

An dieser Stelle sei nochmals kurz daran erinnert, dass sich im gesamten Roman relevante Textstellen für das in diesem Kapitel behandelte Thema der Darstellung psychotischen Erlebens und Verhaltens finden ließen. Ich habe eingangs bereits angedeutet, dass es mir bei einer Konzentration auf die Phase des sogenannten *Ausbruchs* der Psychose auch darum geht, die im engeren Sinne an die Institution und den Spezialdiskurs der Psychiatrie gerichteten Aspekte des Romans in den Hintergrund treten zu lassen. Freilich hat Kipphardt die psychiatrische Spezialproblematik sehr sorgfältig in die Gesamtkonzeption einer umfassenden Kritik am gesellschaftlichen System integriert – *März* ist eben als ein *Gesellschaftsroman in Form* eines Psychiatrieromans angelegt. Gleichwohl musste Kipphardt dies immer wieder klarstellen: dass seine Erzählung kein „verkapptes Sachbuch“ über die Lage der Psychiatrie seien. (Cf. M-A 292, 276.) Die Polemik gegen das biologische Krankheitsmodell der damaligen Psychiatrie und die Auseinandersetzung mit den Praktiken der Psychiatrie im Umgang mit dem Patienten sind als *pars pro toto* der diskursiven Praktiken gedacht, mit denen die Gesellschaft ihre „Irrläufer“¹⁸ unschädlich macht und die Systemfrage verdrängt.

¹⁸ Cf. die folgende Notiz Koflers, die man als Darlegung der für die Romankonzeption grundlegenden Auffassung der psychopathologischen Problematik werten kann: „Die psychisch Kranken scheinen die Irrläufer zu sein, die an irgendeinem Punkt ihrer Kindheit oder Jugend aus dem normalen Prozeß der Herstellung des

Gleichwohl wirkt die psychiatrische Internierung nach Kipphardts Darstellung als Interferenz auf das Krankheitsbild, was zu allerlei Spezialerörterungen über ‚Asyl-Existenzen‘ (mit Erving Goffmans Studie zur Anstaltssoziologie als Hauptquelle) führt, die gewiss nicht ohne Bezug zur Gesamtproblematik sind, aber – auch mit Hinblick auf das Fehlen eines solchen ‚institutionellen‘ Diskurses bei Sebald – hier doch weitgehend ausgeblendet bleiben.

Im letzten der drei Kapitel zur Rekonstruktion der „vorklinischen Karriere“, das der Phase der Adoleszenz gewidmet ist, nimmt das Erleben und Verhalten des Protagonisten zusehends psychotischen Charakter an. Diese akut psychotischen Episoden, die *vor* dem Zeitpunkt der ersten psychiatrischen Einweisung liegen und von den Interferenzen psychiatrischer Behandlung noch unberührt sind, stehen im Zentrum der folgenden Betrachtungen. Im darauffolgenden Abschnitt wird dann noch ein Blick auf die Zwischenphasen der frühen „klinischen Karriere“ geworfen, in denen März für jeweils längere Zeit wieder aus der Anstalt entlassen wird und dann vorübergehend wieder ‚draußen‘ sein Unwesen treibt. In der Repräsentation der „vorklinischen“ Entwicklung von März’ Psychose kommt (so könnte man argumentieren) Kipphardts Schizophrenie-Konzept sozusagen ‚in Reinform‘ zur Anschauung (während das poetische Krankheitsbild in den späteren, in der Anstalt spielenden Teilen der Erzählung durch die Auseinandersetzung mit dem institutionellen Rahmen der Psychiatrie überformt wird). Die Konzentration auf die ästhetische Vergegenwärtigung der noch *unbehandelten*, gemäß ihrer Eigendynamik sich entfaltenden Psychose lässt dann auch einen direkteren Vergleich mit *Schwindel. Gefühle.* zu, wo ja ein institutionell-therapeutischer Kontext völlig fehlt und der halluzinierende, paranoid-panische Erzähler unbehandelt *all'estero* frei herumläuft.

[i.] **Sexualentwicklung** Im Kapitel „Rekonstruktion einer vorklinischen Karriere 3“ spitzt sich der Gegensatz zwischen März und seiner sozialen Umwelt immer deutlicher zu, bis es schließlich zum offenen Ausbruch der Psychose kommt, der irreversiblen Denormalisierung. Ab Beginn des Kapitels steht dabei das Thema *Sexualität* im Vordergrund. Als zweites Haupt-Bezugsfeld der psychotischen Adoleszenzkrise tritt mit der altersgemäß anstehenden ‚Integration ins Erwerbsleben‘ der Bereich *Arbeit und Politik* hervor. Die beiden Themen stehen sich zunächst

asketischen, aber produzierenden Sklaven, der unser Erziehungsideal ist, herausgeschleudert wurden. Irgendwann waren sie dem Druck der Erziehungsapparaturen nicht gewachsen und erlitten nicht regulierbare Schäden, wurden die Besonderheit, die Ausnahme von der Regel. *In unserer Kultur ist es die Aufgabe der Psychiatrie, die Irrläufer der Produktion zurückzugeben, ohne das Produktionsziel zu untersuchen.* Der Psychiater macht aus der Besonderheit den Fall, aus der Abweichung die Beschädigung verschiedener Grade. Lack- und leichte Formschäden werden versuchsweise behoben und dem Produktionsfluß zurückgegeben. Kernschäden werden aussortiert [...]“ (147, meine Hervorhebung). – Hervorzuheben ist an diesem Zitat außerdem die Kritik am Fall-Denken und vor allem die geradezu prototypisch normalistische Kollektivsymbolik in der Metapher der ‚Autowerkstatt‘.

als zwei separate und jeweils eigenständige Komplexe gegenüber. Gewiss lässt sich ohne weiteres ein (ganz zeittypischer) Zusammenhang herstellen über das Moment der *Repression*: Sexualität wie Arbeit sind Felder der (normativ-protonormalistischen) Gewaltausübung auf das leidende Subjekt mit seinen Wünschen und Ängsten. (Nicht umsonst spielt ja in März' Wahnhalten der Komplex des Katholischen eine so große Rolle, der an beiden Feldern gleichermaßen teilhat.) Kipphardt versucht jedoch im Roman, über die bloße Parallele oder Analogie von sexueller und politisch-ökonomischer Repression hinaus das eine *aus* dem anderen *herzuleiten*, also eine einheitliche, monokausal integrierte Erklärung für verschiedene Aspekte gesellschaftlicher „Dressur“ (Foucault) bzw. Normalisierung zu geben. Sexuelle Unterdrückung hat daher ein Aspekt, oder eine Folge, kapitalistischer Wirtschaftsordnung zu sein. Zunächst aber bleiben die beiden Themenfelder nur lose über den gemeinsamen Nenner der Gewalt und Repression verbunden und werden erst im Laufe der Erzählung einer einheitlichen Erklärung zugeführt (siehe unten, II/3).

März' Pubertät vollzieht sich unter dem unheilvollen Einfluss einer, wie der Roman unmissverständlich klar macht, völlig falschen, durch und durch destruktiven Sexualerziehung. Seine aktiven sexuellen Erfahrungen sind spärlich, umso mehr wird er von sexuellen Vorstellungen geplagt. Die deformierende Wirkung der im Wesentlichen aus Totschweigen, Drohungen und Demütigungen bestehenden elterlichen (und ferner kulturellen) Sexualerziehung wird im Inhalt seiner eigenen Fantasien ersichtlich: Ganz gegen seine sanfte, sensible Natur schwelgt der (auch sexuelle) Außenseiter März in sexuellen Gewaltfantasien, kann sich das Weib nur als Madonna oder Hure denken und Sexualität nur als angstbesetzte Übertretung (cf. M 50 f.). Ein entscheidender Einschnitt auf dem kontinuierlichen Weg in die Psychose ist die im Erzähltext mit Unterbrechungen entfaltete Episode um März' Zuneigung zu einem Mädchen namens Lydia. Im Rahmen dieser Lydia-Episode treten die ersten manifesten Symptome einer paranoiden Schizophrenie auf.

Vom Standpunkt einer werkgenetischen Rekonstruktion betrachtet, basiert die gesamte Lydia-Episode mit sehr großer Wahrscheinlichkeit auf der Krankengeschichte Herbecks, wie sie in *Schizophrenie und Sprache* mitgeteilt wird; es handelte sich dann um die erzählerische Elaboration einer dort kaum ausgeführten, gleichwohl zentralen Episode. Navratils psychiatrische Erzählweise eignet sich in der Tat sehr gut als Vorlage für solche literarischen Konjekturen und fiktionalen Ausarbeitungen, weil er die zum Teil sehr mageren klinischen und biografischen Fakten oft ohne jeden Hinweis auf Ätiologie und nähere Umstände quasi protokollarisch berichtet. Aus Navratils Bericht erfährt man bloß, dass ein „Mädchen“ bei den ersten Schüben von Herbecks paranoider Psychose die zentrale Gestalt seiner

Wahnvorstellungen war die Beeinflussung; durch dieses Mädchen fühlte sich Herbeck „nach einer kleinen Liebesgeschichte“ – so habe er formuliert, und Navratil qualifiziert diese Aussage knapp mit dem in Klammern angefügten Kommentar „(par distance)“ (S&S ...) – beeinflusst, „hypnotisiert“. Nähere Angaben oder Erklärungen gibt Navratil nicht, forscht also zumindest in der publizierten Krankengeschichte Herbecks nicht weiter nach. Die Lydia-Episode in *März* ließe sich nun lesen als die schriftstellerische Ausmalung dieser Episode um das „Mädchen“, die in Navratils knapper Darstellung unverständlich (damit freilich besonders offen für Auslegung) bleibt.

März' Werben um Lydia, die wohl etwa gleichaltrige Bäckerstochter, hat schon etwas Linkisches, das aber im Rahmen der Charakteristik eines sensiblen, schüchternen, sozial etwas unbeholfenen Jugendlichen bleibt und noch nicht geradezu pathologisch anmutet. So folgt er Lydia auf dem Schulweg, kauft ständig irgendetwas in der Bäckerei ihres Vaters und lungert in ihrer Nähe herum, bis es ihm gelingt, einen Kontakt herzustellen (er gibt ihr Nachhilfe in Mathematik). Wohl nur ein einziges Mal kommt es zu einer verhaltenen Annäherung, als die beiden zu zweit an den Isaraueen baden gehen. Der Berichterstatter dieser Episode ist März selbst, dessen Zuverlässigkeit als Erzähler nicht allzu hoch zu veranschlagen ist. Die Perspektivenstruktur des Romans bietet verschiedene Interpretationsmöglichkeiten hinsichtlich der Frage, ob eine Annäherung zwischen Alexander und Lydia überhaupt jemals stattgefunden hat. Viele Jahre später von Kofler befragt, hat jene Lydia Graf keinerlei Erinnerung mehr an März, kann nicht bestätigen, ihn je gekannt zu haben (63). Allerdings wird auch eine Szene mit den Eltern erzählt, in denen der Vater bei Alexander ein Foto von Lydia im Badeanzug findet (was er ihm als Besitz einer „Wichsvorlage“ vorwirft, 54); dieses Foto, dessen reale Existenz anscheinend durch Aussagen des Vaters im Interview mit Kofler bestätigt wird, könnte als ‚Beweisfoto‘ gedeutet werden, dass die Szene am Isarstrand tatsächlich stattgefunden hat – freilich lässt es auch den Verdacht eines schon recht weit getriebenen Stalkings zu. Wenn wir ersteres annehmen, so hätte Lydia März ganz einfach vergessen – während ihre paar gemeinsamen Augenblicke *für März* eine einschneidende Station auf seinem Lebensweg und auf seinem Weg in den Wahnsinn waren. März' eigenem Bericht zufolge war es sogar Lydia, die eine (noch ganz harmlose) Annäherung an ihn unternommen (den Arm „leicht“ um ihn gelegt) habe (52). Das ganze endet in einer Demütigung durch drei vorbeikommende Buben, die März die Badehose herunterziehen und ihn verprügeln. (Und warum sollte, wenn März die Episode bloß fantasiert hätte, er sich eine solche Schlusswendung ausgedacht haben, nur um Lydia überhaupt nahegekommen zu sein?)

[iii.] **Verfehlte Integration ins Produktionssystem** Aus Scham über dieses Ereignis bleibt März nun der Schule fern, was er den Eltern verheimlicht. Schließlich bricht er die Schule ab, lebt weiterhin im Elternhaus, macht aber keine Anstalten zu einer Berufsausbildung. In dieser Zeit ist er (laut Auskunft der Mutter) depressiv-apathisch, aber auch erregbar, bricht in Weinkrämpfe aus und äußert ein geringes Selbstwertgefühl: „Ich verdiene mir das Essen nicht“, „Ich bin schon zehn Jahre tot“, so wird er zitiert. Er zeichnet Spiralen, Irrgärten¹⁹ (57). Durch seine Eltern gedrängt, nimmt er verschiedene Jobs an, kommt schließlich in einem Industriebetrieb (MAN, Fahrzeug- und Maschinenbau) als Fließbandarbeiter unter. Dann wird er zur Bundeswehr eingezogen, bald als „psychisch untauglich“ wieder entlassen. Der Übergang vom Jugendlichen zum Erwachsenen bedeutet nicht nur die Eingliederung in den Arbeitsmarkt, sondern der Staat äußert seinen Anspruch auf das Subjekt jetzt auch in einer (gegenüber der Schulpflicht) nochmals verschärften Weise – das ist wohl (produktionsästhetisch gesehen) ein Hauptgrund, warum der Ausbruch der Psychose bei März in diese Lebensphase fallen musste.²⁰ März' Widerstand gegen die Eingliederung seiner Person in den Normalbetrieb hat in dieser Phase nichts Souveränes an sich, äußert sich vielmehr als ein heftiges Schwanken zwischen Anpassungsversuchen und schubartig auftretenden Ausrastern. Wohl versucht März, seinen anfangs eher ‚intuitiven‘ Protest und Widerwillen gegen das, was vom normativen Standpunkt der Normalbiografie bei ihm nun ansteht, zu reflektieren, durch theoretische Unterfütterung zu klären. Die erzählerische Gewährsperson ist für diesen Abschnitt seiner Biografie vor allem die Mutter, die davon erzählt, dass ihr Sohn wie manisch gelesen habe, vor allem „Politik“, sei „auch zu Versammlungen gegangen“ (59) – hier hätte wohl eine Möglichkeit zur „As-Sociierung“ des Protests gewesen, d. h. eine Alternative zur pathogenen Vereinzelung. Doch es kommt anders, März sondert sich ab bzw. gerät in Isolation. Er geht nur sporadisch zur Arbeit, wechselt häufig Jobs. Laut Auskunft einer Arbeitskollegin²¹ habe er „über Sachen stark nachgedacht,

¹⁹ Cf. Navratil, S&K, S. 19 (im Kap. I.2, „Der künstlerische Manierismus“) sowie a+b („Vorbemerkungen“) S. 13 („halluzinatorische Formkonstanten“).

²⁰ Es hätte in Kipphardts Quellen durchaus auch anderes Material gegeben; so enthalten Navratils Fallsammlungen die verschiedensten Geschichten hinsichtlich des Alters, in dem die Psychose manifest ausbricht. Der biografische Zeitpunkt der psychopathologischen Krise ist an sich schon eine signifikante erzählerische Entscheidung, die zu der allgemeinen Absicht, dem künstlerischen Zweck der Wahnsinnsdarstellung in enger Verbindung steht. In *Schwindel. Gefühle.* tritt die mit psychischen Störsymptomen einhergehende Krise beim Erzähler ja im fortgeschrittenen Erwachsenen-Alter (als ‚Midlife-Crisis‘) auf, und auch diese Wahl des Zeitpunkts könnte man unmittelbar auf die Inhalte und die künstlerische Gesamtabsicht, die Funktionalisierung der Wahnsinnsthematik also, beziehen.

²¹ Versucht man, die im Roman als O-Töne wiedergegebenen Äußerungen von Arbeitskollegen u. a. flüchtig Bekannten über März auf intradiegetische Kommunikationsprozesse zurückzuführen, so müsste man annehmen, dass sie auf Interviews zurückgehen, die Kofler im Rahmen seiner Bemühungen um eine Anamnese des März-Falles mit allen diesen Personen geführt hätte. Das ist zumindest recht unwahrscheinlich (Kofler, der ja als Abteilungsarzt für viele Kranke zuständig und an vielfältige Dienstpflichten gebunden ist, müsste für solche

über die ein anderer vielleicht nicht nachgedacht hat. Der Sinn des Lebens, aber auch Politik. Irgendwie war er vom Kurs abgekommen.“ (59) Die Selbstaufklärung durch Lesen und Denken missrät März (natürlich auch aufgrund der unförderlichen, ja gegen die angestrebte Erkenntnis feindlich gesinnten Haltung des sozialen Umfelds) zu einer paranoischen Abkehr von der als Verblendungszusammenhang vermeintlich durchschauten Außenwelt. Im abgedunkelten Zimmer liest März und spricht laut mit sich selbst, schläft nicht mehr. Seiner Mutter gegenüber äußert er: „Da war ich blind. Jetzt fang ich an zu sehen“. Auf die Frage „Was, Junge?“ gibt er die Antwort: „Gewalt. Das ganze System der Gewalt.“ (61) Die Früchte seiner Einsicht exemplifiziert Kipphardt (hier seiner Hauptfigur doch etwas voraus) per Montage mit dem oben bereits zitierten Flugblatt („Neuer Katechismus“). Von einer konkret operativen Analyse des gesellschaftlichen Zusammenhangs kann man also wohl kaum sprechen. Freilich dürfte Kipphardts Intention trotzdem weit davon entfernt gewesen sein, die (nicht nur genetische, sondern auch wesenhafte) Verwandtschaft zwischen Theorie und Wahnsinn im Allgemeinen aufzeigen zu wollen. Einige Passagen aus Marx’ *Ökonomisch-philosophischen Manuskripten* – einem der zentralen Prätexte Kipphardts – könnten, ausführlich wörtlich zitiert (siehe Kap. 7 von Fischers Studie), die Verwandtschaft zwischen philosophischem Sprachgebrauch und psychotischer Dysfunktion von Sprache suggerieren. Der philosophische Code eignet sich ja überhaupt recht gut zur psychotischen Verballhornung (wie einige von Navratils Fallbeispielen illustrieren); es bedarf allerdings einer solchen ‚Überführung‘ durch Transponierung nicht unbedingt, vielmehr führt die anerkannte Philosophie selbst hinreichend vor, wie Philosophieren und Schwadronieren wesentlich zusammenhängen, ja wie sich auf dem Wege des philosophischen Nachdenkens auch dann, wenn es, rein textimmanent betrachtet, stringent, logisch konsistent usw. und also durchaus *sinnvoll* ist, in einen *idios kosmos* führen kann, der, einmal errichtet, mit der Außenwelt nur mehr recht lose Beziehungen unterhält. Eine inhärent ‚paranoische‘ Qualität großer Theorien ist wohl eher nicht gemeint – Kipphardt beschränkt solche Parallelen auf die feindlichen Geistes-Konstruktionen (Religion), überträgt solche Einsicht aber nicht auf die Grundlagen der eigenen Welterklärung.

privatdetektivischen Nachforschungen über praktisch unbegrenzte Zeit und Mittel verfügen); man könnte also eher annehmen, dass die Montage- und Dokumentations-Ästhetik des Romans an solchen Stellen auch gegen die intrafiktionale Plausibilität ‚durchgezogen‘ wird – d. h. es lägen hier O-Töne vor, die die betreffenden Personen quasi dem extradiegetischen (auktorialen) Erzähler gegeben oder sogar ins Leere eines theaterhaften Erzählraums gesprochen hätten, ohne dass ein realistisches Interview intradiegetisch je stattgefunden haben muss. (Eine vergleichbare literarische Konstruktion wäre etwa Uwe Johnsons *Mutmassungen über Jakob*.)

[iii.] **Paranoia als Medien- & Systemkritik** Ein zentrales Ereignis in der Entwicklung des Sohnes zum Verrückten besteht dann eines Abends darin, dass März seiner Mutter den Fernseher, der gerade einen Krimi zeigt, zunächst ausschaltet und ihn dann aus dem Fenster wirft. „Da habe die Mutter gewußt, er ist verrückt geworden.“ (62) Etwas plakativ, aber die Botschaft kommt zumindest rüber: Das Allerheiligste, das *eigentliche* Zentrum der Familie anzugreifen, kommt einer sozialen Exkommunikation gleich. Um aber ganz sicherzugehen, wird auch der Vater noch zitiert: „Vater. Das war für mich der Punkt, da war es aus. Wer *Sachen* demoliert, da hört die Gemütlichkeit auf. Jetzt mußte die Familie vor ihm geschützt werden.“ (62, meine Hervorhebung). Die Gegenseite (März) begründet ihrerseits ihr Handeln: März fühlt sich durch den Fernseher „beobachtet“, „abgehört“, „kontrolliert“ (62). Sein ‚vandalistischer‘ Akt ist blanke Selbstverteidigung.

[März:] „[...] Es werden mir die Gedanken ausgesetzt, damit ich die wahre Stimme nicht unterscheiden kann von der unwahren, denn es diktieren immer zwei, eine gemütliche und eine schrille. Die denkt so scharf, daß mir der Kopf wehtut und mein Gehirn vereist. Das ist die wahre Stimme, Mama! Die Wahrheit ist ein Messer, das schneidet durch meine Eingeweide. [...]“ (M 62)

In direkter Konsequenz des Fernseher-Ereignisses verlässt März die elterliche Wohnung (er wird wohl vom Vater rausgeschmissen) und lebt nun allein, in häufig wechselnden Wohnungen und Arbeitsverhältnissen. Ein Explorationsgespräch, das im Text als Protokoll wiedergegeben wird, äußert März, man wolle ihn „durch Nachahmung reizen und aus der Fassung bringen“, „durch Doppelgängerei verrückt machen“ (55): Alle führten die gleichen Bewegungen und Handlungen aus wie er, seien genauso gekleidet usw. Das Motiv der „Doppelgängerei“, das bei Sebald auf seine (komische) Spitze getrieben wird, wird in *März* nicht entwickelt; im Kontext der zitierten Stelle ließe es sich wohl ganz einfach so verstehen, dass März hier die Standardisierung/Normierung der gesellschaftlich organisierten Lebens- und Tagesabläufe in leicht ‚schizophrenisierter‘ Bildlichkeit beschreibt. Das Kapitel „Rekonstruktion einer vorklinischen Karriere 3“, das die Entwicklung bis zum Ausbruch der manifesten Psychose erzählt, schließt mit einer theoretischen Reflexion Koflers, die in die These mündet: „Viele rätselhafte Störungen des psychotisch Kranken versteht man sofort, wenn man sie metaphorisch versteht, sowohl im Verhalten wie in den Wahninhalten.“ (64) Dies lässt sich wohl als ein Meta-Kommentar zum (zuvor und nachfolgend) Erzählten und auch ganz konkret als Leseanleitung für den Rezipienten auffassen.

Eine Frage wäre allerdings, inwieweit diese „metaphorische“ Qualität des Erlebens und Denkens dem Betroffenen, also hier März, selbst bewusst ist. Die These von der

metaphorischen Verstehbarkeit der Schizophrenie läuft ja scheinbar auf ihre hermeneutische Normalisierung hinaus: Man hat es demzufolge nicht mit Unsinn oder realitätswidrigem Wahn zu tun, sondern bloß mit einem sozusagen ‚schizophrenen Code‘. Vielleicht könnte man die nie ganz eindeutige Krankheits-Konzeption Kipphardts so verstehen: März (und der Psychotiker im Allgemeinen) *erlebt* metaphorisch, d. h. er erlebt in gewisser Weise wohl das Bild *wortwörtlich*, fühlt sich also tatsächlich, ganz konkret und *persönlich* (nicht bloß als parabelhaft-exemplarisches Subjekt) verfolgt, vom Fernseher beobachtet etc. Das ‚Verrückte‘ besteht also vielleicht darin, das ‚Bildhafte‘ des eigenen Denkens und Erlebens nicht als solches (als ‚uneigentlich‘) zu erkennen, sondern vielmehr die ‚Bilder‘ *wörtlich* zu nehmen?

In den paranoischen Vorstellungen März’ spielt der Komplex des Technischen eine große Rolle. Geräte, Maschinen, Kabel, Elektrizität und dergleichen werden vielfach in mehr oder weniger (un-)realistischer Weise mit verschwörungstheorie-artigen Vorstellungen von umfassender Überwachung, Verfolgung und Kontrolle verbunden (cf. bspw. 56). Auf die Frage des Untersuchers „Wer sind Ihre Feinde, Herr März?“ antwortet der Patient: „Das Management der Verfolgung zeigte mir nicht sein Gesicht.“ Auf die darauf folgende Frage „Vermutungen?“ gibt er eine im vorliegenden Kontext sehr bedenkenswerte Antwort: „Das Ziel des Ganzen ist der kybernetische Mensch.“ (56)

Kybernetik wird in der maßgeblichen Studie Jürgen Links zum Normalismus als einer der Leitdiskurse und als eine zentrale Quelle der Kollektivsymbolik im flexiblen Normalismus genannt.²² Hier berührt März mit seiner paranoischen ‚Metaphorik‘ gewissermaßen die Problematik der *Normalität* im Unterschied zur *Normativität* bzw. des zum Zeitpunkt der Erzählhandlung (wohl um 1950) in der Bundesrepublik Deutschland allmählich aufkommenden *flexiblen* Normalismus im Unterschied zum normativ-repressiven Protonormalismus faschistoiden Stils, auf den März’ Protestaktionen sich vornehmlich zu beziehen scheinen. Genauer gesagt, ist es die zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt jeweils bestehende Gleichzeitigkeit – als Nebeneinander, Gegeneinander oder komplexe Mischung – beider normalistischer ‚Strategien‘, die zu durchschauen in der Tat ungeheuer schwierig ist (worin denn auch ein zentrales Problem von Gesellschaftskritik in der Moderne besteht und ein Hauptgrund für die Inadäquatheit der meisten kritischen Theorien und Beschreibungsversuche). Insgesamt ist die ‚Metaphorik‘ von März’ Wahn wie seines Protests eher auf Protonormalismus festgeschrieben, aber die bereits vorhandenen flexibel-normalistischen Tendenzen, die eine antagonistische Sortierung der Welt erschwert und die Verhältnisse von Norm und Nicht-Norm ganz erheblich verunklart, scheinen doch in seiner

²² Cf. das Schema auf S. 57 f., hier 58, sowie den Text S. 42 und S. 52 (zur normalistischen Symbolik).

Bildlichkeit bisweilen auf, ohne aber wohl als etwas eigenständig zu Analysierendes erkannt zu werden. Wie Kipphardts Roman im ganzen strebt auch das symbolische Wahn-„System“ des Protagonisten nach *Synthese*, nach einer einheitlichen Welterklärung. (Daher werden Episoden und Textstellen, die zumindest bei den ersten Lesedurchgängen aus dem geschlossenen Eindruck herausfallen, hier besonders angemerkt, wie die Wolkengesichter-Passage am Ende des vorigen Abschnitts.)

Nicht lange nach dem Fernseher-Ereignis ist dann wohl die Episode im Bayerischen Innenministerium zu situieren, die unmittelbar zur ersten psychiatrischen Einweisung führt, deren chronologischer Zusammenhang im Kontext des im dritten „Rekonstruktions“-Kapitel erzählten Geschehens erzählerisch jedoch nicht näher präzisiert wird. Wenn wir nun zurückschauen auf den Punkt, an dem (rein äußerlich) die Lebensbahn des Protagonisten von dem vorgezeichneten Weg der Normalbiografie abzuweichen begann – nämlich den Schulabbruch –, so ist das Ereignis, das den äußeren Anstoß (wenn auch wohl nicht die innere Ursache im Sinne der ‚tieferen‘ Kausalität) zur Denormalisierung gab (in Links normalistischer Kollektivsymbolik ausgedrückt: der Anstoß, der das normalmonadische Subjekt-„Kügelchen“ aus der Bahn warf), die gescheiterte Annäherung an das Mädchen Lydia. Natürlich ist die nicht wirklich stattfindende Liebesgeschichte nicht eigentlich ‚die Ursache‘, aber eben doch eine konkrete Verursachung im *narrativen* Kausalzusammenhang. Das macht Kipphardt aus den knappen Angaben Navratils zu Herbecks Krankengeschichte, aus dem dort ganz unerklärten, ja nicht einmal nennenswert kommentierten Faktum jenes Mädchens, von dem Herbeck sich „nach einer kleinen Liebesgeschichte“ „hypnotisiert“ fühlte.

[iv.] **Wahnbildung** Aber nicht nur in der konkret-kausalen Veranlassung der in die Psychose führenden Normabweichung spielt Lydia eine Rolle, sondern auch in den Wahninhalten selbst:

März. Noch immer schlug mein Herz wie verfolgt bei Nennung des Namens Lydia. In einem Schaufenster (Damen- und Herrenhüte) sah ich die Initialen L & A (Lydia und Alexander), die mir geboten die Nachsuche aufzunehmen. Betrat die Bäckerei Graf, wurde jedoch mütterlicherseits nicht erkannt und gab mich nicht zu erkennen, warf in den Briefkasten aber einen Zettel mit L & A, so daß sie Bescheid wissen mußte, A. ist zurückgekehrt. (M 60)

Das erinnert ein wenig an die von Tucholsky bzw. Peter Panter (in dem Text *Der verengte Gesichtskreis* von 1925) überlieferte Anzeige in „einer kleinen Provinzzeitung“, in der ein anderer A., ein gewisser A. Grimkatsch, erklären ließ: „Bitte den Verleumdungen aus dem

Keller kein Ohr zu schenken.“ – „Der Mann hatte vergessen, daß es noch mehr als einen Keller in der Stadt gab, er sah nur den einen, seinen: *den* Keller.“²³ – Im Einklang mit dem recht fortgeschrittenen Subjektzentrismus, den März hier ganz im Sinne mit der Kipphardt wohl kaum bekannten (aber von Sebald intensiv rezipierten) bioethologisch-paläoanthropologischen Psychopathologie Rudolf Bilz’ an den Tag legt, wird die psychotische Befindlichkeit hier vor allem durch „Beziehungswahn“ oder Hypersemiotismus charakterisiert. In dem bereits zitierten Explorationsgespräch, wo es um den „kybernetischen Menschen“ geht, machte März u. a. auch die Äußerung: „Mülltonnen vor der Tür sollen mich zum Abfall charakterisieren“ (56), und in einem anderen Untersuchungsgespräch klagt März, man wolle ihm alles nehmen, zuletzt „die Fähigkeit, andere zu verstehen.“ – „Wer?“ / „Ein Ast lag auf der Straße, las sich wie ein L.“ / „Was bedeutet L?“ / „Lydia. [...]“ (63). Die Zurückweisung durch Lydia (die ihn nie offen abgewiesen, ihn vielmehr bloß nach dem durch Dritte vereitelten Annäherungsversuch am Isarstrand und wohl nicht zuletzt aufgrund seines eigenen Rückzugs aus ihrem Gesichtskreis gänzlich aus dem Sinn verloren hat) scheint durchaus auch März’ Eigenliebe zu kränken, denn auf die Idee, dass sie schlichtweg nicht an ihm interessiert sei, kommt er gar nicht. Der paranoide Verschwörungswahn hat (wie Freud sich das dachte mit dem Theorem vom „Krankheitsgewinn“) auch Entlastungsfunktion, wirkt in gewisser Weise (wie die wahnhaften, „subjektdienlichen Zuschreibungen“ in Rudolf Bilz’ Modellierung der „schamanisch-animistischen“ Kulturstufe) auch stabilisierend: Als Lydia ihn einmal nicht bemerkt, meint er, „man hatte mich unkenntlich gemacht“; „an einem Sonntagabend vor ihrem Haus war ein Mann engagiert, der sie küssen sollte, um mich zu demütigen“, oder „es wurde ihr [...] verboten“, auf eine kryptische Kontaktaufnahme vonseiten März „zu reagieren“ (60). Das anonyme „man“ erfüllt hier eine andere Entlastungs- und Schutzfunktion für das beschädigte Subjekt als in den Gedichten „Alexanders“ (Ernst Herbecks), wo das „man“, wie Gisela Steinlechners an dieser Stelle sehr kluger Kommentar aufzeigt, als ein „Agent der Sehnsucht“ fungiert, der dem verarmten Subjekt die unerfüllten Wünsche als seine eigenen vom Leib hält und sie zugleich im körperlosen Sprachraum halluzinatorisch erfüllt²⁴; bei Alexander März, dessen erotische Bilanz zum hier betrachteten Zeitpunkt der Erzählung kaum weniger trostlos als die des ewigen Junggesellen Herbeck ausfällt, hat das anonyme „man“ dagegen nur noch die sehr dürftige Trostfunktion, dem Versmähten die persönliche Kränkung vom Leib zu halten und sie verschwörungstheoretisch zugleich zu dramatisieren und zu entschärfen: Allemal lieber der

²³ Tucholsky 2003: 222.

²⁴ Cf. Steinlechner 1989: 58 ff. (den Abschnitt zum „man“ als „pronominalisierte Sehnsucht“).

Feind eines Syndikats finsterer Mächte als von einem Mädchen zurückgewiesen oder überhaupt nicht bemerkt.

Die psychotische Entwicklung der Hauptfigur äußert sich also beim Ausbruch der Schizophrenie vor allem als ein ziemlich klassischer Verfolgungs- und Beziehungswahn. Die beiden Hauptbezugsfelder bzw. Themenkomplexe – *Familie/Arbeit/Gesellschaft/Staat* einerseits und *Liebe/Sexualität* andererseits – sind durch eine übergreifende Symptomatik verbunden und weisen auch inhaltlich einige Schnittstellen auf. Es sind durchweg *soziale* Probleme, an denen März leidet, selbst wenn sie als intellektuelle sich äußern (wie im Falle seiner manischen Lektüre- und Denkarbeit). Gleichwohl scheint mir an dieser Stelle eher noch eine Parallelführung der beiden Themenstränge vorzuliegen als eine echte Synthese. Trotz der von Anfang an sehr stark thesenhaft zentralisierten Krankheitsauffassung bei Kipphardt erscheint also auch die Darstellung des Wahns in *März* nicht ganz monolithisch. Im Zweiten Hauptteil werden allerdings Kipphardts Versuche in den Blick genommen, auch diesen Rest an „Polyvoztät“ noch im Unisono einer einheitlichen Welterklärung aufgehen zu lassen. Überleitend zur Problematik des zweiten Teils folgen hier noch zwei Abschnitte zur „klinischen Karriere“ und zum theoretischen Krankheitsdiskurs im Roman.

Von der Wendung zum Aktionismus zur Dauerhospitalisierung

Der weitere Werdegang der März-Figur sei hier kurz skizziert, um die Fallgeschichte bis zu dem Punkt zu überblicken, wo die Entwicklung des Protagonisten nicht mehr primär in Auseinandersetzung mit der ‚normalen‘ Wirklichkeit ‚draußen‘, sondern mit dem Spezial-System der Psychiatrie sich vollzieht. – Nach der ersten Einweisung (im Anschluss an den Zwischenfall mit dem Fernseher, die religionskritischen ‚Aktionen‘ und den Besuch im Innenministerium) befindet sich März sechs Monate lang in der Anstalt Lohberg, wo er den üblichen Behandlungsmethoden unterzogen wird, sodass er schließlich als ‚gebessert‘ entlassen werden kann. Wieder ‚draußen‘, arbeitet er „nach großen Eingliederungsschwierigkeiten als Lagerarbeiter in einem großen Werk“ (68) und lebt allein in einem Gartenhaus in einer Schrebergartensiedlung, wird allerdings regelmäßig von seiner Mutter unterstützt. Als diese zu einem längeren Kuraufenthalt verreist, kehrt März ins Elternhaus zurück und wirft dem Vater und der Schwester der Mutter, die sich um den Haushalt des Vaters kümmert, vor, sie hätten die Mutter „beseitigt“, ermordet; er hängt überall im Haus Bilder von ihr auf, die er mit Trauerflor schmückt, und verlangt, dass alle

Trauerkleidung tragen. Schließlich erstattet er sogar bei der Polizei Anzeige wegen Mordes. Er gesteht seine eigene Mitschuld (weil er die Mutter verlassen habe), bittet um Verhaftung. Als er die Polizisten, die ihn nicht ganz ernst nehmen, beschimpft („zeitkastrierte Bullen des Kapitals“, „Mordkomplizen“), wird er gewaltsam nach Lohberg verbracht (68).

Diesmal ist er vier Monate in der Anstalt. Was er dort äußert und zu Papier bringt – Briefe, u. a. an den internationalen Gerichtshof in Den Haag –, macht bisweilen wiederum den Eindruck, dass sein Wahn von der Ermordung der Mutter vielleicht ebenfalls nur ‚metaphorisch‘ zu verstehen wäre. „Werter Gerichtshof, Polizeikomplott und Verfassungsschutz erzwingt Erscheinen falscher Mutterfiguren im Fernsehen, daß ich vertusche, *was uns alle umbringt* und sie ermordet hat“ (71, meine Hervorhebung): „Was uns alle umbringt“ – also die gesellschaftlichen Verhältnisse wiederum? Auch hier die Fixierung auf prototypische Staats- und Machtorgane, mit verschwörungstheoretischem Einschlag (Geheimdienst!). Ein längeres, hauptsächlich aus Dialogfragmenten aus Herbecks Krankengeschichte montiertes Explorationsgespräch aus dem Kontext der zweiten Einweisung enthält eher unspezifisch ‚paranoische‘, auf März selbst bezogene Vorstellungen, die auf den ersten Blick kaum etwas mit dem konkreten Anlass der Einweisung – der ‚Ermordung‘ der Mutter – zu tun zu haben scheinen: „Ausstellen“, „in einen Glaskasten stellen“ wolle man ihn, er solle „ausgeschaltet“ werden, weil er „weiß“: „Wer weiß, wird ausgeschaltet“ (74). Auch von „Hypnose“ ist wieder die Rede.²⁵ Auf die Rückfrage des Untersuchers, wer ihn hypnotisiere, „Männer oder Frauen?“, gibt März zu Protokoll: „Frauen“. „Sie wollen durch mich durchsehen.“ – „Warum?“ „Weil ich ein Fremdkörper bin“ (74). – Alle diese Formulierungen stammen, mit relativ geringen Abänderungen, aus den wörtlich wiedergegebenen Dialogen in Herbecks Krankengeschichte (S&S). Kipphardt hat sie im Wortlaut z. T. leicht bearbeitet und vor allem anders montiert. Eine größere Änderung ist die Antwort „Frauen“ auf die Frage nach dem Geschlecht der Hypnotiseure; Herbeck hatte geantwortet: „Ich denke, es sind weniger Frauen, sondern mehr Männer“ (S&S 92). Obwohl in der gesamten Passage die ‚männlich‘ konnotierte, autoritär-repressive Ordnung im Vordergrund steht, wird damit offenbar die Sexualitäts-Problematik wieder ins Zentrum

²⁵ „Hypnose“ wurde von verschiedenen schizophrenen Patienten Navratils tatsächlich recht häufig als ‚Erklärung‘ für die psychotischen Vorgänge (das ‚Stimmenhören‘ usw.) genannt. Es scheint hier eine populäre Vorstellung vorzuliegen, die als parapsychologische Erklärung für das schizophrene Erleben herhalten muss. Ich kenne mich selbst nicht mit Hypnose aus, habe aber den Eindruck, dass diese populäre Vorstellung von „Hypnose“ weniger mit der empirischen Praxis zu tun hat, sondern vielmehr etwa dem Bild entspricht, das in den Shows von Unterhaltungs-„Zauberern“ inszeniert wird: also einer *totalen* Kontrolle des Hypnotiseurs über den Hypnotisanden, mit über Beeinflussung oder Suggestion weit hinausgehenden Möglichkeiten regelrechter Fremdsteuerung und Fernlenkung. Im Grunde schreibt sich diese populäre Vorstellung von „Hypnose“ noch aus der Darstellung des „animalischen Magnetismus“ („Mesmerismus“) in schwarzromantischen Gruselgeschichten her.

gerückt. Und schließlich steht das zitierte Untersuchungsgespräch im Kontext der zweiten Einweisung, bei der die Gestalt der Mutter – die (trotz der verschiedentlichen Seitenhiebe auf die Psychoanalyse mit ihrem Ödipuskomplex) vielfach mit inzestuös-sexuellen Vorstellungen verbunden wird – im Zentrum der Wahninhalte steht. Die Spannung zwischen den beiden Hauptkomplexen von März' Wahnvorstellungen könnte man solchermassen auf den abstrakteren Nenner eines Männlich-weiblich-Gegensatzes bringen.

Auf die Frage „Fühlen Sie sich körperlich verändert?“ antwortete Herbeck: „Es ist mehr in den Augen. Es ist, wie wenn ein feines Netz vor den Augen wäre“ (S&S 91). In *März* wird daraus: „Vor den Augen ein Netz, *ein Schleier, daß ich was ist verschleiert sehe*“ (M 74, meine Hervorhebung). Dass es sich bei der schizophrenen Psychose um einen (vorläufig gescheiterten) Versuch handelt, einen Zustand der Mystifizierung zu durchbrechen, zur Wahrheit durchzudringen, wird in der mehrfach wiederkehrenden Schleier-Metaphorik deutlich. Freilich gehört die Symbolik des Erwachens, des Sehend-Werdens der Blinden, der Durchbrechung von Schleiern, Lügenmauern etc. auch zum rhetorischen Standardrepertoire der Esoterik und Verschwörungstheorien jeglicher Couleur (aktuell etwa den ‚systemkritischen‘ rechtspopulistischen ‚Aufklärungsbewegungen‘, die in den letzten Jahren in den westlichen Demokratien proliferieren). Freilich will Kipphardt zeigen, dass die bequeme Etikettierung dessen, der *grundsätzliche* Fragen über die politische, ökonomische und kulturelle Form sozialer Organisation stellt, als ‚Spinner‘ zu den systemkonformen und machterhaltenden Funktionen der Psychiatrie gehört. Eine für die Beurteilung des *März*-Romans ganz zentrale Frage wäre aber: Stimmt Kipphardts Gesellschaftsanalyse mit der seines Protagonisten weitgehend überein oder lässt sich seine Darstellung der Krankheitsgenese als Studie über das Scheitern eines Versuchs der Selbstaufklärung lesen – und zwar Scheitern *nicht* allein an der Übermacht der äußeren Verhältnisse, sondern (auch) aufgrund eigener, innerer Mängel (Denkschwächen)? Diese Frage leitet schon zum Zweiten Teil über: zu der Fragestellung, ob und inwiefern man die dargestellte ‚schizophrene‘ Weltsicht als einen eigenständigen Modus der *Kritik* (einen qualitativ eigenen Weg zur ‚Wahrheit‘) werten kann, der eine besondere, eigentümliche Art von ‚Einsicht‘ mit sich bringt.²⁶

Auch diesmal wird März noch einmal entlassen. Er lebt nun für einige Zeit wieder ‚draußen‘. Er entzieht sich der öffentlichen Fürsorge, informiert weder Familie noch Behörden über seinen Verbleib, arbeitet in verschiedenen Gelegenheitsjobs, zuletzt als Tierpfleger in einer Pelztierfarm. Zur dritten Einweisung kommt es – nach einer erzählerisch

²⁶ Kipphardts Intention ist dies sicherlich, die Frage wäre also, ob sein Vorhaben ihm tatsächlich *gelingt*.

nicht genau bestimmten Zeitspanne²⁷ –, als März eines Tages die Waschbären und kurz darauf (nachdem er sich zunächst förmlich entschuldigt und den entstandenen Schaden von seinem Arbeitslohn beglichen hatte) die Nerze freilässt. Diese Sabotage an dem scheußlichen Tierausbeutungs-Betrieb wollen wir natürlich ausdrücklich gutheißen. Aus einer etwas avancierteren kritischen *Animal-Studies*-Perspektive wird aber zu dem Thema Tiere, das im Kontext des Wahnsinnsthemas sowohl bei Kipphardt als auch bei Sebald (und zumal bei Herbeck) eine wichtige Rolle spielt, noch einiges zu sagen sein (v. a. in Kap. IV/7). An dieser Stelle sei vorerst nur bemerkt, dass mit dieser Episode auch das Mitgefühl und die Solidarität mit der leidenden und fühlenden Kreatur überhaupt, mit nichtmenschlichen Tieren zu einem ‚Thema‘ des Wahnsinns wird. März, bisher nur durch symbolische Handlungen als Volksaufklärer in Aktion getreten, tritt nun in seine handgreiflich messianische Phase ein, als Befreier der Geringsten, der ganz und gar Machtlosen. Nach seiner abermaligen Verbringung nach Lohberg habe er, der Krankenakte zufolge, „ein missionarisches Wesen an den Tag gelegt, Pfleger und Ärzte mit Verachtung gestraft“, süffisant gelächelt und „hochtrabende Sätze von sich gegeben“ wie: „Der Geist der Gesetze ist das Eigentum. Das ist die Demolierung des Menschen.“ oder „Ich bin ein Prophet der Veränderung, das Beil am Baum der Erkenntnis.“ Er schickt ein Telegramm an Konrad Adenauer, vergleicht sich mit Christus; er „durchschaue“ „die Machenschaften“ usw. (83). – Die letzte Unterbrechung oder Retardierung seiner „klinischen Karriere“ ist nur von sehr kurzer Dauer, kaum mehr als ein Intermezzo. März bricht aus der Klinik aus, wird aber kurz darauf bei einer öffentlichen

²⁷ Zur Rekonstruktion der zeitlichen Verhältnisse auf der *histoire*-Ebene: Im Expositionskapitel, das mit der Feststellung beginnt, März sei „seit 11 Monaten hier abgängig“ (S. 7), wird März’ erste Einweisung in einem „Kofler, Bericht“ überschriebenen Abschnitt explizit „vor 17 Jahren“ situiert – allerdings ist unklar, wann Kofler dies schreibt. Nimmt man die Erzählgegenwart an, so hieße das: vor 17 Jahren, von seiner Flucht (bzw. von dem Zeitpunkt 11 Monate nach seiner Flucht) aus gerechnet. Nimmt man weiter an, der Zeitpunkt der Narration des Expositions Kapitels falle ungefähr in den Zeitraum der tatsächlichen Werkgenese, also in die erste Hälfte der 1970er Jahre (um 1973), so wäre März also „vor 17 Jahren“, d. h. Mitte der 1950er Jahre erstmals eingeliefert worden. Da wäre er (geb. 1934) Anfang zwanzig gewesen, viel älter kann er bei Ausbruch der Psychose nicht gewesen sein, denn die Eskalation beginnt ja mit dem vorzeitigen Schulabbruch, also irgendwann in der Pubertät, auch wird März’ Einziehung zum Wehrdienst in diesem Kontext erwähnt. Bei seinem „schizophrenen Primärerlebnis“ (cf. S. 19) ist er explizit 16 Jahre alt. Zwar wird die Dauer der Psychiatrie-Aufenthalte jeweils genau angegeben (6 Monate, 4 Monate, 4 Monate, 15 Jahre), aber es wird nicht gesagt, wie lange die ‚draußen‘ verbrachten Zeiträume zwischen den Anstaltsaufenthalten sind. Wenn zwischen der ersten Einweisung („vor 17 Jahren“) und der Flucht 15 Jahre Daueraufenthalt liegen, so kann die Gesamtzeitspanne, in die die ersten drei kürzeren Psychiatrie-Aufenthalte samt Zwischenphasen fallen, insgesamt nicht mehr als 2 Jahre umfassen. März hätte dann also insgesamt 14 (6 + 4 + 4) von etwa 24 Monaten ‚drinnen‘ verbracht, sodass die beiden längeren Zwischenzeiträume ‚draußen‘ jeweils kaum mehr als ein paar Monate umfassen dürften. In einer auf „Winter 1968“ datierten Episode (cf. 109 ff.) wird März einem Hörsaal-Publikum als Fallbeispiel für chronisierte Schizophrenie vorgeführt, als einer von vier Patienten, „die zwischen 10 und 30 Jahren hier in Lohberg waren“ (109). Terminus ante quem für seine letztmalige, endgültige Einweisung wäre also 1958, abzüglich zwei Jahre käme man auf (spätestens) 1956 als ungefähres Datum seiner erstmaligen Einweisung, was zu der vorhin angestellten Berechnung auf „Mitte der 1950er Jahre“ zusammenpasst. Kofler beginnt sich zu einem Zeitpunkt um März zu bemühen, als dieser seit elf Jahren hospitalisiert ist (cf. 142); terminus post quem ist hierfür die erste Begegnung im Winter 1968, sodass auch dadurch die Datierung der ersten Einweisung auf ungefähr ‚Mitte 1950er‘ bestätigt wird.

Aktion wieder aufgegriffen: Im Dom vom Freising versucht er während einer Messe die Kanzel zu besteigen und eine Art Manifest, eine „Total-Kriegserklärung dem Klerus“ vorzulesen. „Arschlecker des Imperialismus und Totschlägerbanditen mit dem Glockenklang“ beschimpft er die Gottesdiener, die ihm den Weg versperren. Nach seiner darauf folgenden vierten und endgültigen Einweisung (abermals polizeilich) habe er den Ärzten gegenüber „eine gönnerhaft weltmännische Haltung eingenommen“ und diese durch gezielte Bewegungen unterstrichen (84). Die im Krankenbericht wiedergegebenen O-Töne machen den Eindruck eines manieristischen, komödiantisch-ironischen Sprechens. Als letzte herausragende Episode wird berichtet, dass März sich eines Tages wie aus heiterem Himmel selbst mit der Faust ins Gesicht geschlagen habe (eine Episode, die direkt auf Herbecks Krankengeschichte zurückgeht), worauf er blutend, selig lächelnd und ohne Widerstand abtransportiert wurde. Danach wird es ruhig um den Patienten März, er wird medikamentös ‚eingestellt‘ und hält sich von allem möglichst fern. Nach mehr als elf Jahren, von denen er die letzten drei gänzlich verstummt war, beginnt Kofler als neuer Abteilungsarzt sich um ihn zu bemühen.

Leiden, Kritik *woran?* – Versuche der Lokalisierung eines diffusen Schmerzes in *Schwindel. Gefühle*.

Eine Lektüre von Sebalds Prosa-Erstling unter den Aspekten der (psychologischen) Fall- oder Krankengeschichte liegt nahe genug und bedarf keiner umständlichen Begründungen. Deutlich genug werden im Text psychische Krisenzustände markiert, auch explizit als solche benannt, wird auf motivischer Ebene auf Wahnsinnstopoi angespielt, wird übers Verrücktwerden reflektiert; nicht zuletzt die ‚psychoanalytische‘ Erzählstruktur und Motivik insb. des zweiten und vierten Teils, also der autobiografischen Teile des Buchs markieren den literarischen Rahmen der *case history* als mögliches Rezeptionsmodell. Allerdings gibt es keinen Oberbegriff (wie ‚Schizophrenie‘ im Falle von *März*), unter dem das psychopathologische Geschehen von vornherein steht, keine ‚Diagnose‘, die das Erzählte als einen *Fall von XY* benennen würde. Es ist aber schon bei einem ganz allgemeinen (gar nicht speziell nach auf psychopathologische Kategorien fragenden) Sprechen über dieses Buch nicht leicht, auch nur so etwas wie ein *Thema* anzugeben. Ausgangspunkt der Untersuchung soll daher die ganz unwissenschaftlich-alltagssprachlich formulierte Frage sein, die Oliver Sill, von dem eine der ersten tiefen literaturwissenschaftlichen Analysen von *Schwindel. Gefühle* stammt, in aller Schlichtheit stellt: „Worum geht es eigentlich in diesem Buch?“¹ „Diese leicht gestellte Frage“, so Sill weiter, „läßt sich gar nicht so einfach beantworten.“² Ähnliches haben auch andere Interpreten bemerkt, und es zeugt, m. E., vorab schon von einer gewissen Leserkompetenz, wenn einer diese Feststellung macht und für explizit bemerkenswert hält: Die ‚naiv‘ gestellte Frage ist, mit anderen Worten, genau die richtige Ausgangshaltung. Ich will mich dieser Frage, die sich im vorliegenden Untersuchungskontext als die nach dem thematischen Gehalt, den Problemen und thematisch-motivischen *Bezugsfeldern* der psychopathologischen Symptomatik präzisieren lässt, über die zentralen Kulminationsmomente der Krisenerzählung nähern, also die ‚akuten Episoden‘ der psychopathologischen Verlaufskurve. Ausgangspunkt sind zunächst all jene Textstellen, an denen krisenhaft gesteigertes oder als ‚pathologisch‘ konnotiertes Erleben, Denken,

¹ Sill 2011: 122.

² Er macht allerdings vorab schon eine Feststellung, die im vorliegenden Kapitel für uns noch nicht so relevant ist, aber später doch für die allmählich zu entwickelnde Gesamt-Interpretation maßgeblich wird: „Deutlich wird zunächst nur, daß bei aller Verschränkung von autobiographischem und biographischem Erzählen das Autobiographische eindeutig im Vordergrund steht“ (ibid.).

Wahrnehmen oder Verhalten dargestellt ist, was in aller Regel zugleich auch dramaturgische Höhepunkte in der Episodenstruktur der Erzählung sind. Zu den ‚Zuständen‘, die an solchen Stellen dargestellt sind, gehören neben solchen der Verwirrung, Angst, Desorientierung usw. (die explizit durch Kommentare des Erzählers als solche bezeichnet oder anhand von ästhetischen Merkmalen, Motiven etc. als solche erkennbar sein können) auch ‚andere Zustände‘ von visionärer oder sonstwie alteritärer Qualität – „Formen gesteigerter Wahrnehmung“ (M. Brunner). Ich analysiere zunächst die betreffenden Textstellen selbst hinsichtlich ihres thematischen und motivischen Gehalts, dann den näheren Kontext, wobei insb. auf den narrativen Zusammenhang, die Motivierung im Kausalnexus der Erzählung, zu achten ist, sodann auch motivische Anklänge an den weiteren Kontext. Gelegentlich ziehe ich zur Erhellung auch ‚korrespondierende‘ Stellen aus anderen Werken Sebalds heran, meine Herangehensweise bleibt aber in der Hauptsache textimmanent. Die Leitfragen sind dabei durchgehend: (1.) *wie* psychische Störungen beschrieben und dargestellt werden (literarische Pathophänomenologie) und (2.) mit welchen ‚*Inhalten*‘ das Krisen- und Wahngeschehen verbunden ist.

Als erstes Zwischenergebnis dieses Untersuchungsschritts sollte dann so etwas wie eine Liste mit thematischen Stichworten resultieren, die Problemgebiete umreißen, auf die sich die erzählte Symptomatik beziehen lässt; dieser Themenkatalog prägt dann die Interpretation des Texts im weiteren Verlauf der Untersuchung. Da die in *Schwindel. Gefühle.* gestaltete Symptomatik eine extrem offenen, in verschiedenste Richtungen (d. h. auf verschiedene Bezugskontexte) sich öffnenden Verweisstruktur bildet, bedarf es über die Identifikation und Auflistung thematischer Felder hinaus einer gewissen (heuristischen) Systematisierung, will man dadurch irgendetwas an Orientierung hinzugewinnen, etwa im Sinne einer Gruppierung zu thematischen Problemkomplexen. Wenn gemäß der hier verfolgten Fragestellung schon einmal ausgemacht ist, dass es jedenfalls um ein Leiden am schlechten Bestehenden und um *kritische* Wirklichkeitsdiagnostik gehen soll, so ist nun also zunächst eine wenigstens heuristische Vorstellung zu entwickeln, *an was* hier eigentlich gelitten, *woran* Kritik geübt werde und wie die Misere eigentlich beschaffen sei, aus der die literarische Reflexion (aber darum geht es erst im IV. Teil der Studie) einen Ausweg sucht.

Ich beginne mit einer Betrachtung des ersten Teils von *Schwindel. Gefühle.*: der Erzählung *Beyle oder Das merckwürdige Faktum der Liebe* (Sigle: B). Dieser Text, den man sehr ungefähr als einen semi-fiktionalen biografischen Essay über Henri Beyle alias Stendhal bezeichnen könnte, wird hier in seinem Aufbau etwas detaillierter nachvollzogen, nicht nur deswegen, weil das aufgrund seiner Kürze noch ganz gut machbar ist, sondern auch und in

erster Linie deswegen, weil er Expositionscharakter hat und bei der Erstlektüre gewissermaßen die Aufmerksamkeit des Lesers für bestimmte Themen ‚bahnt‘. Bei der Betrachtung der anderen Teile von *Schwindel. Gefühle.* gehe ich nicht in diesem Maße auf die Lesedramaturgie ein. Die *Beyle*-Erzählung jedoch als Ouvertüre und Exposition zum Gesamttext lohnt nicht zuletzt deswegen einen genaueren Blick, weil sich an ihrer narrativen Struktur eine Art Plot-Modell für die Verknüpfung von Biografie und Krankengeschichte bei Sebald skizzieren lässt (s. u. den Abschnitt „Fieberkurve“).

Die beiden kürzeren Teile von *Schwindel. Gefühle.* – also *Beyle* (1. Teil) und *Dr. K.s Badereise nach Riva* (3. Teil) – enthalten im Vergleich zu den autodiegetischen Teilen explizitere, direktere Thematisierungen bestimmter, im Diskurskontext der Psychopathologie notorischer Problemkomplexe – allen voran Sexualität –, vielleicht auch deshalb, weil es sich bei diesen Texten gewissermaßen noch halb um ‚Sekundärliteratur‘ handelt: um Textformen, die zwischen dem essayistisch-literaturkritischen und dem fiktional-erzählenden Werk Sebalds vermitteln. Auch wenn sie, aufgrund recht weitgehender Freiheiten im Umgang mit dem Textmaterial, letztlich als fiktionale Texte zu kategorisieren (und in *Schwindel. Gefühle.* ja auch in ein literarisch-fiktionales *framework* eingebunden) sind, so stehen sie dem Schreiben *über* Literatur doch noch sehr nahe, präsentieren sich der Form nach nicht primär als Künstler-*Erzählungen*, sondern als biografische *Essays*, mit kommentierenden und sogar exegetischen Passagen über die Schriften Stendhals bzw. Kafkas, in denen sozusagen die Sprecherrolle des Erzählers in die des *Kommentators*, des ‚Philologen‘ und Text-Exegeten überwechselt und so die Grenzen zwischen Primär- und Sekundärliteratur verwischt. Es handelt sich gleichwohl um fiktionale Künstlererzählungen – die Titelfiguren „Beyle“ und „Dr. K.“ sind literarische Figuren, *fiktive* Personen. Das biografische Schreiben in der dritten Person erlaubt eine direktere Ansprache bestimmter Problemkomplexe, die Sebalds autofiktionale Ich-Form, welche mit Konfessionsliteratur wenig gemein hat, kaum zulässt. „I would find it hard to write anything confessional“³, so äußerte Sebald im Gespräch mit James Atlas. Gewiss habe er ein Bedürfnis, hinter die eigene psychische Konstitution zu kommen, etwas ‚über sich herauszufinden‘. Aber ihm sei es lieber, das auf indirektem Wege zu bewerkstelligen: „I prefer to look at the trajectories of other lives that cross one’s own trajectory – do it by proxy rather than expose oneself in public.“⁴ Und da die Leben, deren Pfad wir nur lesend kreuzen, deshalb doch wohl in kaum geringerem Maße als die in Fleisch und Blut uns begegnenden zu unserer eigenen Biografie gehören, stellt Sebald seiner eigenen Italienischen Reise und Fallgeschichte die beiden Schriftstellerporträts zur Seite, wie er in

³ Atlas 1999: 291.

⁴ Ibid.

einem anderen Interviews erläuterte (cf. EIS 75). „My therapy consists of reading other case histories.“⁵ Das heißt noch nicht, dass die dargestellten Probleme ‚Stendhals‘ oder ‚Kafkas‘ die (privaten) des Autors oder auch nur des Ich-Erzählers wären. Da sie aber doch zumindest als Parallel- oder Vergleichsfälle in die ansonsten ausgesprochen autofiktionale Komposition des Buchs integriert sind, so darf man zumindest annehmen, dass die in diesen Parallelgeschichten auf direktere Weise angesprochenen Problemkomplexe indirekt auch für die Ich-Geschichte eine gewisse Rolle spielen dürften.

Zur Exposition: *Beyle oder Das merkwürdige Faktum der Liebe* als pathographische Fallskizze

[i.] **Close-Reading** Die *Schwindel. Gefühle*. eröffnende Erzählung beginnt mit Napoleon: Die ersten Sätze des Texts evozieren die Alpenüberquerung des napoleonischen Heers im Mai des Jahrs 1800 als technisch-logistisches Mammutunternehmen. Erst auf der zweiten Seite taucht aus dem Herr der gesichts- und namenlos gebliebenen Teilnehmer am zweiten napoleonischen Italienfeldzug der siebzehnjährige Henri Beyle als Protagonist der Erzählung auf. Der Rahmen der ersten Italienreise in *Schwindel. Gefühle*. ist also eine militärische Kampagne. Beyles erster Aufenthalt in Oberitalien bildet innerhalb der diskontinuierlichen Erzählhandlung eine längere zusammenhängende Episode. Sie umfasst den Zeitraum von Mai 1800 bis Ende September 1801 und handelt von Beyles „Eintritt in die Welt“ (B 15): seinen militärischen, gesellschaftlichen, ästhetischen und sexuelle Initiations-erfahrungen.

Die ersten Seiten der Erzählung sind zunächst dem Thema der Erinnerung gewidmet, namentlich dem Problem der *Unzuverlässigkeit* des Erinnerns, das illustriert wird angesichts von Beyles eigenen autobiografischen Aufzeichnungen, die mit großem zeitlichem Abstand – Beyle war bei der Niederschrift 53 Jahre alt – auf die Eindrücke von dem Italienfeldzug und auf die eigene Adoleszenz zurückblicken. Damit wird sogleich eine zweite Erzählebene eingezogen, indem der Text nicht mehr nur von dem adoleszenten Beyle handelt, sondern zugleich auch von dem gealterten, über 50-jährigen, schreibenden Beyle und mithin von dem Zeitabstand, der die beiden voneinander trennt. Die gedächtnis- bzw. erinnerungspsychologischen Probleme (cf. S. 8–12), die der Erzähler-Kommentator anhand von Beyles eigenen Reflexionen in dessen autobiografischen Schriften erörtert (und die nicht zuletzt auch poetologische, darstellungsästhetische Probleme sind), verweisen im Zusammenhang mit der Gegenüberstellung von früherem und späterem, jungem und altem, erzähltem und

⁵ Atlas 1999: 290.

erzählendem Ich bereits auf ein erstes Problemfeld, das als Angriffsfläche für psychische Krisen geeignet ist: das Thema des *Alterns*. Die Schwierigkeit und letztlich Unmöglichkeit, an die Wirklichkeit früherer Erfahrungen heranzukommen, die eingangs der Erzählung etwa angesichts des Phänomens falscher, trügerischer Schein-Erinnerungen illustriert wird, welche sich bei näherer Überprüfung als künstliche Konstruktionen erweisen, diese Unmöglichkeit führt unweigerlich dazu, dass man sich mit dem unaufhaltsamen Schwinden der Vergangenheit selbst verliert, sich fremd wird, sich abhandenkommt (wie Michel de Montaigne formulierte). Unter dem thematischen Aspekt des Alterns (der freilich nur einer unter vielen ist) erscheint die Geschichte als ‚Fall‘ einer allgemeinmenschlich-universalen Problematik. Natürlich kann man die Reflexionen zur ‚Poetologie‘ der Erinnerung im Kontext eines mit autobiografischer Rekonstruktion befassten Texts auch als metafiktionalen Kommentar und programmatische ‚Ansage‘ verstehen, und es ist insofern nicht gleichgültig, dass die Erinnerungsproblematik ganz am Anfang der *Beyle*-Erzählung und damit des gesamten Buchs steht.

Bald aber wechselt die Narration zu einem ‚einfachen‘ (nicht mehr über die zwischengeschaltete Erzählerperspektive des 53-jährigen, schreibenden Beyle vermittelten) Erzählen, in dessen Fokus nun die Initiationserlebnisse des 17-jährigen Beyle in Oberitalien stehen. Damit geht auch ein Wechsel des Themas einher – im Zentrum steht nun das titelgebende Thema der „Liebe“. Italien wird dem jungen Beyle zum Projektionsort seiner Sehnsüchte. Bei einem ersten Opernbesuch wird er von „exaltierten Gefühlen“ (14) überwältigt, Fantasien von Liebesglück verbinden sich untrennbar mit den neuen ästhetischen Eindrücken. Beyles Erfahrungen in dieser ersten italienischen Zeit haben, trotz des militärischen Rahmens seines Aufenthalts, kaum etwas mit Krieg und Kampf zu tun, vielmehr lernt Beyle Gesellschaft und Kunst kennen und verkehrt ausgiebig in Bordellen, wo er sich bald eine Syphilis-Infektion zuzieht. Aber auch eine Neigung zu „abstrakteren“ Formen der „Liebe“ macht sich bemerkbar, als eine Frau namens Angela Pietragrua zum „Objekt seines Anbetungsbedürfnisses“ (16) wird. An dieser Stelle des Texts ist eine Prolepse eingeschaltet, in der berichtet wird, wie Beyle die „Eroberung“ (17) dieser Angebeteten, die während seiner ersten Zeit in Italien zu seinem großen Leidwesen nichts von ihm wissen wollte, bei einem späteren Italiaufenthalt „elf Jahre später“ (16) doch noch gelungen war, worauf allerdings ein Ausbruch von „Melancholie“ folgte (17). So ist die „Liebe“ an diesem Punkt der Erzählung in zweierlei Hinsicht mit pathologischen Phänomenen in Verbindung gebracht: mit den physischen „Schmerzen“ (16) der infektiösen Krankheit und mit den psychischen Leiden der „Melancholie“. Auch diese habe sich, so wird nach der Prolepse die Erzählung wieder

aufgenommen, während jenes ersten Italienaufenthalts, Ende des Jahres 1800 „erstmal nachhaltig“ bei Beyle bemerkbar gemacht als „Schuld- und Inferioritätsgefühle“ (17). Die Gefühlskurve dieses Jahres ließe sich also entlang der folgenden Stichworte zeichnen: Euphorie, Exaltation, Hoffnung, Liebessehnsucht, Liebesschmerz, körperliche Schmerzen, Melancholie. Der „Eintritt in die Welt“ wird besiegelt mit einer Infektionskrankheit und dem Auftreten melancholischer Verstimmungen. Die auf- und dann jäh absteigende Glückskurve verläuft in dieser ersten Episode parallel zum Jahresablauf: Exaltation und Hoffnung im Frühjahr und Sommer, „Schwermut“ (18) im Herbst und Winter.

Anfang 1801 besucht Beyle nochmals eine Aufführung der gleichen Oper, die er bei seinem allerersten, von heftigen Gefühlsaufwallungen geprägten Opernbesuch gesehen hatte (*Il matrimonio segreto* von Domenico Cimarosa), diesmal aber fühlt er sich „von allem entfernt“ (19). Wenige Tage später erfährt man in den Zeitungen vom Tod des Komponisten dieser Oper und es kursieren verschiedene Gerüchte über die Todesursache. Im Zusammenhang mit politischen Verstrickungen des Autors. Diese Gerüchte verursachen Beyle Alpträume, „in denen alles, was er in den vergangenen Monaten erlebt hatte, auf die entsetzlichste Weise durcheinanderging“ (20), und beunruhigen ihn in seinem destabilisierten Zustand über die Maßen. Fieberanfälle, Bauchkrämpfe und die begleitende medikamentöse Behandlung, die, statt Linderung zu bringen, alles nur schlimmer macht, führen ihn an den Rand des Todes. „Erst mit Anfang des Sommers legten sich allmählich seine Befürchtungen und mit ihnen das Fieber und die grauenhaften Schmerzen des Magens“ (20, meine Hervorhebung). Die Richtung der Kausalitätsbeziehungen zwischen Körper und Seele sind hier durchaus unklar; liegt es nahe, Beyles schlechten physischen Gesundheitszustand als *Ursache* seiner übertriebenen Reaktionen auf die Zeitungsgerüchte über die Umstände von Cimarosas Tod anzusehen, so scheint der zitierte Satz gerade das Umgekehrte zu behaupten.

Nachdem Beyle aus den Fieberdelirien aufgetaucht ist, beginnt nun eine ganz andere Phase in seiner Entwicklung. Als Rekonvaleszent reist er, offenbar mit unbegrenzter Freizeit, jetzt als Melancholie-Tourist durch Oberitalien und besichtigt die Stätten, „auf denen die großen Schlachten der letzten Jahre sich zugetragen hatten“ (20). Diese Bewegung Beyles muss von den zuvor erzählten Verhaltensweisen unterschieden werden: Hatte sich sein Wirklichkeitshunger und Erkenntnisstreben (freudianisch ausgedrückt: sein „Forscherdrang“) zuvor vor allem auf erotischem Gebiet betätigt und konnte man seine Aktivitäten zudem als primär von Sehnsucht und Schwärmerei getriebene, nach alle Richtungen ausschweifende Flucht- und Suchbewegungen verstehen, so konfrontiert Beyle sich nun ganz gezielt mit der Wirklichkeit des kriegerischen Geschehens, das er zuvor bloß (aus sicherer Ferne) euphorisch

in Form von Siegesmeldungen aufgenommen hatte. Als er eines Morgens auf dem Schlachtfeld von Marengo steht, überkommt ihn „ein noch niemals zuvor gespürtes, schwindelartiges Gefühl der Irritation“ (21) angesichts der „Differenz zwischen den Bildern der Schlacht, die er in seinem Kopf trug, und dem, was er als Beweis dessen, daß die Schlacht sich wahrhaftig ereignet hatte, nun vor sich ausgebreitet sah“ (21), nämlich ein riesiges Leichenfeld ausgebleichter Knochen. – Hier tritt das titelgebende Symptom des *Schwindels* zum ersten Mal wörtlich auf, und zwar im Zusammenhang mit der Diskrepanz zwischen Vorstellung und Realität. Beyle ist nun, so kann man interpretieren, auf dem Weg der objektiven Erkenntnis. Bereist die Alpträume im Zuge seiner fiebrigen Krankheit, in denen „alles [...] auf die entsetzlichste Weise durcheinandergering“, kann man verstehen als ein inneres Ereignis auf diesem Weg: Wenn die affirmativ-heroische Deutung der Kriegsereignisse, mit Kubie gesprochen, das „ausgefahrene Gleis“ des offiziellen Diskurses darstellt, so symbolisieren die Schwindelgefühle das Ins-Wanken-Geraten dieses übernommenen Weltbilds, aus Aus-dem-Gleis-Springen des Denkens. Die Fieberträume, in denen „alles durcheinandergeht“ repräsentieren in diesem Kontext sozusagen das Vorbeben der „freien Assoziationen“, mit denen der Geist sich, wie Kubie schreibt, gleichsam auseinander- und wieder zusammenschüttelt und auf diese Weise neue Zusammenhänge findet.⁶ Was in diesem Cocktail aus Liebe, Sex, Kunst, Militär und Polit-Kolportage sich herzustellen beginnt, ist der Zusammenhang einer umfassenden Verstrickung.

Die Szene auf dem Schlachtfeld von Marengo beschließt die Episode 1800–1801. Es folgt ein Sprung in die Jahre 1818–1820: den Entstehungszeitraum der Schrift *De l'amour*, die gemeinhin als Stendhals erstes Werk von literarischem Rang angesehen wird. Der Zeitsprung von Beyles Initiationserlebnissen in Italien zu seinem „Durchbruch in die Literatur“ (23), mit dem zwei Punkte in Beyles Leben – die Besichtigung des Schlachtfelds von Marengo am 27. September 1801 und die Arbeit an *De l'amour* „im Frühjahr 1820“ (23) – über zwei Jahrzehnte hinweg direkt miteinander verbunden werden, diese erzählerische Ellipse scheint motiviert durch einen inneren Zusammenhang der beiden Momente: Beyles Entschluss, „der größte Schriftsteller aller Zeiten zu werden“ (23) – d. h. wohl: sein Leben konsequent der Literatur zu unterwerfen –, wird auf Herbst 1801 datiert, mithin ein Zusammenhang angedeutet zwischen den vorausgegangenen Erfahrungen bei der Besichtigung der Schlachtfelder und der Hinwendung zur Literatur. Zwar wird Beyles nicht gerade bescheidener Vorsatz vom Erzähler als „Wunschtraum“ bezeichnet (23) und damit dem unreifen Gefühlskomplex seiner Liebes- und Geltungssehnsüchte zugeordnet (und also

⁶ Cf. Kubie 1982: 13.

keineswegs als ‚höhere Berufung‘ seinen ‚weltlichen‘ Ambitionen entgegengestellt); gleichwohl enthält die Desillusionierung auf dem Schlachtfeld von Marengo und das gesamte Unternehmen der selbstständigen Autopsie von Kriegsschauplätzen ein Moment der *Selbstaufklärung*, die bei Sebald durchweg als ein zentrales Motiv des Schreibens präsentiert wird. Insofern enthält die Melancholie des jungen Beyle zumindest das *Potenzial* späteren literarischen Schaffens. Zugleich markiert die Absage an die Hoffnungen, die der adoleszente Beyle mit seiner Militärkarriere verbunden hatte (cf. 23), und die (zunächst bloß innere) Hinwendung zu einer literarischen Existenz auch den Beginn, nicht geradezu eines auf den „Eintritt in die Welt“ sogleich folgenden ‚Wieder-Austritts aus der Welt‘, aber doch einer Entfernung, Distanzierung, eines partiellen Rückzugs auf eine andere, eine Meta-Ebene der Beobachtung und Beschreibung. Mit dem Abgrund der „Differenz“ zwischen dem Realen und der sinnstiftenden Deutung im politischen Narrativ entsteht zudem eine Distanz zum offiziellen Diskurs, die den kritischen Wert von Literatur begründet. So wird sich Beyle (freilich erst nachdem der napoleonische Traum endgültig ausgeträumt war) mit *De l’amour*, einer vom Autor selbst der Gattung ‚Anatomie‘ zugerechneten essayistischen Untersuchung, in das aufklärerische Projekt einer ‚Kritik der Liebe‘ einschreiben (dessen Fortführung im 20. Jahrhundert Sebald u. a. mit den Namen Freuds sowie einiger literarischer Vertreter der Wiener Moderne verbindet, cf. BU 41) – der Kritik also eines der zentralen Konzepte bürgerlicher Ideologie.⁷ Zugleich ist dieses Schreibprojekt ein autobiografisches der Selbstanalyse, ja – ‚Anatomie‘. Insofern diese Schrift die Liebe als eine Art Wahn betrachtet (s. u.), könnte man sogar von einer literarisch-essayistischen *Pathologie* sprechen. In jedem Fall bemüht sich Beyle damit um eine kritische Analyse auch (ja vielleicht zuvorderst) *seiner eigenen* Gefühle und Verhaltensweisen, und darin vor allem liegt der praktisch-therapeutische Wert seiner literarischen Auseinandersetzung mit der Liebe.

Die Vorgeschichte dieses literarischen Projekts spielt im Jahr 1818, wo die Narration nun neu einsetzt. Erzählt wird die Episode von Beyles (letztlich unerwiderter) Liebe zu Métilde Dembowsky Viscontini, genauer gesagt, eigentlich wird nur das opernkomödienhafte *Ende* dieser Geschichte wird erzählt, das Vorausgegangene nur äußerst knapp zusammengefasst. Dieses Ende nun besteht in einer Entgleisung, einer *gaffe* Beyles, dessen überschäumende Anbetung ihn zu einem gesellschaftlich nicht mehr akzeptablen – also, nach einer pragmatischen Definition, ‚verrückten‘ – Verhalten (er verkleidet sich und verfolgt Métilde) treibt, das den Abbruch jeglicher Beziehungen zur Folge hat. Nach diesem Debakel

⁷ Cf. die Einleitung zu Sebalds Essay *Das Schrecknis der Liebe* zu Schnitzlers *Traumnovelle* in BU (38–42). Die „Kritik des Liebesideals“ (dem Beyle selbst als Mensch zugleich ja hoffnungslos verfallen ist) kann auf dem Niveau der Literatur in eine „Kritik der Gesellschaft“ umschlagen, schreibt Sebald dort (41).

ist Beyle monatelang am Boden zerstört, und erst durch die ‚Umsetzung‘ (25) seiner „große[n] Passion in eine Denkschrift über die Liebe [...] findet er wieder sein seelisches Equilibrium“ (25). Schreiben hat hier unmittelbar stabilisierenden Effekt, also eine praktisch ‚messbare‘ therapeutische Wirkung auf den Schreibenden. Diese psychische Stabilisierung ist jedoch nicht gleichbedeutend mit einer ‚Heilung der Liebeskrankheit‘ oder der Aufhebung ‚perverser‘ Affekte: Auf Beyles Schreibtisch liegt, während er seine „Denkschrift“ verfasst, ein Gipsabdruck von Métildes linker Hand, dem er deutlich fetischistische Empfindungen entgegenbringt (26), sodass die Analyse und Therapie ‚krankhafter‘ Liebesleidenschaft im Schreibprozess Hand in Hand geht mit dem Fortbestand kaum weniger ‚pathologischer‘ Neigungen. Ja, die Transsubstantiation des Liebeswahns in Literatur bringt eigentlich sogar eine neue Pathologie hervor, die man letztlich als *Nekrophilie* bezeichnen könnte: Die Gipshand ist ja, wie in der Sekundärliteratur vielfach bemerkt wurde, eine künstliche Repräsentation, ein Abbild der Wirklichkeit, sodass in der Ersetzung der Geliebten durch das leblose mimetische Objekt auch so etwas wie die *déformation professionnelle* des Künstlers angesprochen ist.

Sebalds Text wendet sich nun – vom biografischen (Nach-)Erzählen zum Kommentieren eines Texts wechselnd – dem Inhalt von *De l'amour* zu, namentlich einer darin enthaltenen Reiseerzählung, deren unklaren literarischen Charakter der Erzähler-Kommentator zunächst erörtert: Es handle sich wahrscheinlich um eine fiktive Reise, und Beyles Begleiterin auf dieser Reise, eine Mme Gherardi, manchmal auch *la Ghita* genannt, müsse wohl als fiktive Person angesehen werden, als eine „Phantomfigur“, eine Art Sammelperson, die als „Chiffre für verschiedene seiner Liebhaberinnen“ stehe (26). Gleichwohl wird ein realbiografischer Hintergrund dieser fiktiven Reise erwogen, nämlich ein Aufenthalt Beyles „an den oberitalienischen Seen“ im Spätsommer/Herbst 1813 (27). In einer für Sebald recht typischen Wendung wird nun diese Vermutung als *Tatsache* behandelt, d. h. der besagte Aufenthalt von 1813 wird als biografischer Bezugskontext des fiktionalen Reiseberichts gesetzt und diesem daher in der Nacherzählung vorangestellt. In einer „elegischen Stimmung“ habe sich Beyle damals, im Herbst 1813, befunden. Er war damals auf „Erholungsurlaub“ in Italien, „zur Rekonvaleszenz“ (27) nach einer schweren Krankheit. Im Vorjahr war er bei Napoleons Russlandfeldzug dabei gewesen; im darauffolgenden Sommer war er dann

von einer schweren Krankheit befallen [worden], in deren Verlauf Bilder des großen Brandes von Moskau und Bilder von der Besteigung des Schneekopfes, die er unmittelbar vor dem Ausbruch des Fiebers geplant hatte, ihm immer wieder die Sinne

verwirrten. Mal um Mal sah Beyle sich auf dem Gipfel des Berges, abgeschnitten von aller Welt und umgeben von den waagrecht im Unwetter flatternden Fahnen des Schnees und von den Flammen, die ringsum aus den Dächern der Häuser schlugen. (B 27)

Der Inhalt dieser Fieberträume verdichtet (in einem onirischen Kurzschluss gleichsam) Bilder einer quasi *touristischen* Unternehmung und eines *zerstörerischen* Geschehens: das Erhabenen, die Herrlichkeit der Welt (Berg, Natur) und der menschengemachte Schrecken (Krieg, Brandkatastrophe). Diese Assoziation wird in meiner Lektüre von *Schwindel. Gefühle.* eine zunehmend bedeutende Rolle spielen. – Durch das erzählerische Arrangement wird ein Zusammenhang hergestellt zwischen der Krankheit und den Erlebnissen in Russland, wie auch – über das Bindeglied des anschließenden Erholungsaufenthalts in Italien – zwischen diesen biografischen Aspekten und der „möglicherweise bloß imaginären Reise“ aus *De l'amour*, als deren biografische Vorlage der reale Aufenthalt im Jahr 1813 präsentiert wird. Der Zustand des Rekonvaleszenten im Herbst 1813 ist geprägt von einem „Gefühl der Schwäche und Friedfertigkeit“ (27), „Sehnsucht nach Liebe“ und „Leichtigkeit“ (28).

Nach dieser Einleitung geht die Narration zur Nacherzählung der fiktiven Reise im Jahr 18xx über. Zusammenhängend wird nun diese Reise von Bologna über den Gardasee und das Tirol bis nach Salzburg chronologisch erzählt. Der praktische Zweck dieser Reise ist übrigens ebenfalls ein ‚therapeutischer‘, nämlich, der herrschenden Hitze zu entfliehen „in die frischere Luft des Gebirges“ (28). Sebalbs vorgebliche Nacherzählung – tatsächlich schreibt er die literarische Vorlage so stark um, dass man im Grunde von einer eigenständigen Fiktion sprechen muss – enthält mehrere Gespräche zwischen Mme Gherardi und Beyle, die sich theoretisch mit der „Liebe“ befassen. Mme Gherardi vertritt dabei (hier in einem Gespräch „über das Glück“, das, soweit ich sehen kann, keine Grundlage in Stendhals Text hat, also wohl von Sebald selbst verfasst ist; cf. 28 f.) die Auffassung, „daß die Liebe, wie die meisten anderen Segnungen der Zivilisation, eine Chimäre sei, nach der es uns um so mehr verlange, je weiter wir uns entfernten von der Natur. In dem Maße, wie wir die Natur nur in einem anderen Körper noch suchten, kämen wir ab von ihr“ (29). Sie vergleicht die Liebe, die als ein „Scheingeschäft“ „ihre Schulden in einer von ihr selbst erfundenen Währung begleiche“, mit einem „Apparat“, den Beyle sich unterwegs gekauft hat und der dem „Zuschneiden der Federkiele“ dient (29), also eine hochspezialisierte und prinzipiell überflüssige technische Funktion erfüllt und den man jedenfalls, so Mme Gherardi, wie die Liebe zum Glück nicht brauche. „Liebe“ wäre demnach also ein Bedürfnis, das mitnichten zu unserer kreatürlichen ‚Urausstattung‘ gehört, sondern erst künstlich erzeugt wird durch unsere Entfremdung von der

Natur. Sofern nicht schlechte Quellenkenntnis mich hier falsch berät, ist dieses Theorem eine original Sebald'sche Zutat, die hier in einen vorgeblich von Stendhal (bzw. der fiktiven Figur Beyle) verfassten Text gleichsam eingeschmuggelt wird. Umso gewichtiger wäre freilich die Bedeutung dieser Reflexion zu veranschlagen, mit der erstmals im Text ganz explizit das thematische Feld der *Zivilisationskritik* berührt wird.

Beyle selbst hält, etwas später im Text, dieser Theorie ein anderes Gleichnis der „Liebe“ entgegen, das nun auch tatsächlich auf den Originaltext von Stendhal zurückgeht: das bekannte Bild der „Kristallisation“. Bei der Besichtigung eines Salzbergwerks bekommt Mme Gherardi einen toten Zweig geschenkt, der von Salzkristallen überzogen und dadurch „in ein wahres Wunderwerk verwandelt“ ist (31). Dieser Kristallisationsprozess wird Beyle zur „Allegorie für das Wachstum der Liebe in den Salzbergwerken unserer Seelen“ (31) – die Überdeckung der realen Person mit ‚Ablagerungen‘ (quasi Wahnbildungen) der Imaginationstätigkeit des Begehrenden. Im Gegensatz zu der gewissermaßen ‚sozialkonstruktivistischen‘ Liebestheorie Mme Gherardis zielt Beyles Gleichnis, das einen natürlichen Mineralisierungsprozess als Analogie nimmt, auf eine psychologische Deutung der „Liebe“, die letztlich auf eine Naturalisierung des Phänomens hinausläuft. So oder so erscheint die Liebe als eine Beeinträchtigung der Erkenntnisfähigkeit, ja eine Schwächung des Wirklichkeitssinns, eine Verblendung, mithin eine Art Wahn.⁸

Eingeschaltet in die Nacherzählung der fiktiven Reise wird an dieser Stelle eine proleptische Szene aus dem Jahr 1826, in der wir den etwa vierzig⁹ Jahre alte Beyle auf einer Bank auf einem Hügel sitzen sehen, wie er die Bilanz seines bisherigen Liebeslebens in Form der „Initialen seiner vormaligen Geliebten“ in den Staub zeichnet – „mit dem Stock, den er jetzt meistens mit sich führt“ (32): Das „jetzt“ soll wohl besagen, dass dieser Stock nicht ein modisches Accessoire, sondern bereits ein Requisit des Alters ist, das in Sebalds immer recht

⁸ In der englischen Übersetzung von *Schwindel. Gefühle.* unter dem Titel *Vertigo*, an der Sebald in Zusammenarbeit mit dem Übersetzer Michael Hulse selbst beteiligt war, trägt die Erzählung den Titel *Beyle, or Love is a Madness Most Discreet*: Die Auffassung von Liebe als Wahnsinn, Verrücktheit (*Madness*) wird hier noch vereindeutigt – wodurch der Fallgeschichte ein Oberbegriff beigegeben wird.

⁹ In Sebalds Text wird Beyles Alter im Jahr 1826 mit „nahezu vierzig“ angegeben. Das ist in Bezug auf die faktuale Biografie Henri Beyles eine falsche Rechnung: Beyle ist 1783 geboren, war 1826 also schon *über* vierzig. Was genau es mit derartigen ‚Rechenfehlern‘, die auch an anderen Stellen in *Schwindel. Gefühle.* vorkommen, auf sich hat, ist mir bislang nicht klargeworden. Knapp diskutiert werden sie (allerdings nicht in Bezug auf *Beyle*) etwa bei Gotterbarm (2016) im Rahmen der Frage nach der Zuverlässigkeit oder Unzuverlässigkeit des Sebald'schen Erzählers; Gotterbarm kommt aber nicht zu einer abschließenden Klärung bezüglich der falschen Altersangaben (cf. 422 f.). Da sie in anderen Fällen auch *innerhalb* der Fiktion unstimmt sind (nicht nur bei Abgleich mit den extrafikcionalen Fakten), ist nicht davon auszugehen, dass für den fiktiven Beyle andere Lebensdaten gelten als für den realen – zumal das Alter des jungen Beyle im Jahr 1800 mit siebzehn ja korrekt angegeben ist und Beyles Geburtsjahr 1783 aufgrund der ‚zahlenmystischen‘ Korrespondenz mit den Lebensdaten Kafkas (Beyle: geb. 1783, Aufenthalt am Gardasee 1813, Kafka: geb. 1883, Aufenthalt am Gardasee 1913) unbedingt als das Geburtsjahr auch des fiktionalisierten Beyle vorauszusetzen ist. Überhaupt funktioniert ja das ganze postmoderne Verwirrspiel mit Fakt und Fiktion, auf dem Sebalds Literatur beruht, nur, wenn die dokumentarischen Angaben exakt stimmen.

abschüssigem Denken mit etwa Ende dreißig schon beginnt. Die Zuspitzung der „Liebes“-Problematik in vorgerücktem Alter spielt in *Schwindel. Gefühle.* noch verschiedentlich eine Rolle, wie ich weiter unten ausführen werde. – Nach diesem proleptischen Einschub kehrt die Erzählung zur fiktiven Reise von 18xx zurück, die in Sebalds Nacherzählung endet mit der zunehmenden Irritation Beyles angesichts des widersprüchlichen Verhaltens seiner Reisebegleiterin (die nach Sebald Deutung ja eine Art Kollektivrepräsentation aller geliebten Frauen ist), die hartnäckig ihre Auffassung von der Liebe als reiner „Chimäre“ vertritt, in gewissen Momenten dann aber, plötzlich und unverhofft – wie aus einer Laune heraus, Beyles Hoffnungen doch wieder ein wenig zu nähren – „den [...] Illusionen der Liebe doch einen gewissen Wirklichkeitswert zusprach“ (33).

Die Erzählung schließt mit einer Art Epilog, in dem stark summarisch das Leben des Schriftstellers Stendhal von 1829 bis zu seinem Tod im Jahr 1842 (Entstehungszeitraum seines Hauptwerks) resümiert wird. Dieses Resümee besteht bei näherer Betrachtung fast ausschließlich aus Informationen zum weiteren Verlauf von Beyles Krankengeschichte, mit detaillierten Auflistungen sowohl der Krankheitssymptome als auch der Medikation:

Beyle verfaßte seine großen Romane in den Jahren zwischen 1829 bis 1842, immer wieder geplagt von den Symptomen seiner syphilitischen Erkrankung. Schlingbeschwerden, Schwellungen unter den Achseln und Schmerzen in seinen schrumpfenden Hoden machten ihm besonders zu schaffen. Als der gründliche Beobachter, der er nunmehr geworden war, führte er aufs genaueste Buch über die Schwankungen seines Gesundheitszustands und bemerkte schließlich, daß seine Schlaflosigkeit, die Schwindelgefühle, das Ohrensausen, der flatternde Puls und das Zittern, [...] weniger mit seiner Krankheit selbst als mit den schwer toxischen Mitteln zu tun hatte, die er seit Jahren einnahm. Sein Befinden besserte sich, als er nach und nach auf das Quecksilber und das Jodkali verzichtete, doch merkte er, daß ihm allmählich das Herz den Dienst zu versagen begann. (B 35)

Der Wert der durch literarische Praxis erreichbaren Wahrnehmungs- und Verstandesschärfung wird in dieser Passage bemessen an ihrem Potenzial zur Linderung von Schmerzen. Immerhin führt die gründliche Beobachtung tatsächlich zur richtigen Erkenntnis, wobei die Richtigkeit sich ganz pragmatisch an der wirklich eintretenden Besserung erweist. Allerdings ist das nur ein allzu kleiner oder vielleicht überhaupt gar kein Fortschritt, wenn die Besserung doch nur darin besteht, dass jener Anteil am Übel beseitigt wird, der durch die therapeutischen Maßnahmen gegen das natürliche Übel erst *bewirkt* wurde, also selbst- und hausgemacht war. Und ohnehin vergeht über Leid und Linderung hinweg die Zeit, der ganz normale, natürliche

Verschleiß und Verfall: Die Erzählung schließt mit Beyles Tod, dessen Umstände in den letzten beiden Sätzen mit dokumentarisch genauen Orts- und Zeitangaben vermerkt werden.

[ii.] **Fieberkurve: Zur Erzählstruktur** Eine etwas abstraktere Synopsis des im Vorangehenden detailliert nachgezeichneten Erzählungsaufbaus lässt die Strukturierung des Materials nach dem Muster einer Krankengeschichte deutlich zutage treten: Im Grunde handelt der von Sebald montierte fragmentarische Lebensabriss hauptsächlich von: psychischen Krisenzuständen und exzentrischen Verhaltensweisen, die entlang einer bipolaren Verlaufskurve zwischen Manie und Melancholie aufgereiht sind; von einer Psychopathologie der „Liebe“; von körperlichen Krankheiten, ihren Symptomen und ihrer Behandlung; und schließlich vom (begrenzten) kritischen Erkenntnis- und praktisch-therapeutischen Wert schriftstellerischer Arbeit. – Über diese thematische Prävalenz des ‚Pathologischen‘ hinaus ist auch der formale Aufbau, die Episodenstruktur der Erzählung nach der Dynamik, dem Auf-und-ab von Krankheit und Genesung (im wörtlichen und im übertragenen Sinn), Besserung/Verschlechterung organisiert: Die Episode 1800–1801 beginnt mit Exaltation und Überschwang, die sexuelle Initiation wird durch eine Infektion besiegelt, es folgen (parallel zum Jahresverlauf Frühling → Winter) Krankheitsausbruch und Schwermut. Die Krise kulminiert in Fieberanfällen, aus denen der Genesene schließlich verändert hervorgeht. – Die Episode 1818/20 verläuft von absonderlichem, ‚verrücktem‘ Verhalten über untröstliche Niedergeschlagenheit zur Selbsttherapie und psychischen Stabilisierung durch Schreiben. – Die Episode 1813 verläuft von schwerer Krankheit, kulminierend in Fieberdelirien, zur Genesung und Rekonvaleszenz. – Die Episode 18xx (die fiktive Reise mit Mme Gherardi) enthält nicht nur ‚theoretische‘ Gespräche über die „Liebe“ als Krankheit und Wahn, sondern bewegt sich auch entlang einer psychischen Stimmungskurve, die einerseits die Gemütszustände Mme Gherardis (die offenbar in direkter Abhängigkeit vom geographischen Klima immer ausgelassener wird), andererseits Beyles wachsende Irritation angesichts des Verhaltens seiner Reisebegleiterin verzeichnet. – Der ‚Epilog‘ 1829–42 schließlich liest sich vollends und gänzlich wie eine summarische Krankengeschichte, die mit dem Tod des Patienten endet.

Diese Erzähldramaturgie, die sich an Krisen und Wendepunkten des körperlichen Gesundheitszustands oder des ‚geistigen Gleichgewichts‘ festmacht, liegt auch den anderen Erzählungen in *Schwindel. Gefühle.* zugrunde. Man könnte von einem Erzählungsverlauf *in* ‚Schüben‘ sprechen, analog einem intermittierenden Krankheitsverlauf, oder auch von einer narrativen ‚Fieberkurve‘. Wichtig scheint mir, zu betonen, dass eine stabile Grenze zwischen physischem und psychischem Leiden nicht auszumachen ist: Sebalds ‚pathologisches‘

Erzählen ist ein durch und durch *anthropologisches* insofern, als es immer das ‚leib-seelische Doppelwesen‘ im Blick hat.

[iii.] **Schmerzende Felder** Damit ist in dem heuristischen Themenkatalog, der nun als eine Art Kataster zur ‚Lokalisierung‘ des diffusen Schmerzes in Sebalds Text zu skizzieren ist, als ein erstes Themenfeld

- der biologische Körper zu nennen: unsere KÖRPERLICHKEIT. Sie stellt ein Problem in mehrfacher Hinsicht dar: Zunächst als bloße kreatürliche Leidensfähigkeit und Sterblichkeit, dann aber auch, weil der menschliche Körper einerseits eine letzte Verbindung zur Natur – oder vielleicht auch bloß noch eine ‚Erinnerung‘ an die verlorene Natur – darstellt, andererseits aber selbst schon nicht mehr richtig zur Natur gehöre. (Was ich hier als Resümee zu *Beyle* präsentierte, ist z. T. im Hinblick auf erst später Darzustellendes gesagt, man sehe mir die methodische Unsauberkeit nach und sehe im Übrigen unten!)
- Damit eng verbunden ist das Thema des ALTERNs. Es spielt in *Schwindel. Gefühle* eine wichtige Rolle und man kann vor allem die ‚autobiografischen‘ (richtiger: autofiktionalen) Teile u. a. auch als literarische Bewältigung einer Midlife-Crisis lesen, wie Sebald selbst einmal nahegelegt hat.¹⁰ Mithin wäre das psychische Geschehen, das vor allem in *All'estero* beschrieben wird und deutlich die Züge einer seelischen Krise trägt, nicht als psychopathologisch im engeren Sinne („nicht normal“), sondern als ‚normales‘ psychologisches Phänomen (und mithin die Erzählung dieser Krise, in Abwandlung eines Konzepts von Jürgen Link, als eine ‚normale Fahrt‘) zu betrachten.
- Mit dem Thema des Alterns verbindet sich das der ERINNERUNG. Das erste wörtliche Auftreten der titelgebenden Schwindelgefühle ist verbunden mit der Wahrnehmung einer Diskrepanz zwischen Vorstellung und Wirklichkeit, auch zwischen dem Realen und seiner Repräsentation (Darstellung). Darunter fällt auch die Gedächtnis- oder Erinnerungsproblematik, wobei mit zunehmendem Zeitabstand die empirische Überprüfbarkeit – sozusagen die Möglichkeit der ‚Falsifikation‘ des Imaginären durch Autopsie des Wirklichen – wegfällt, indem das Reale unverfügbar wird, verschwindet. Insofern Erinnerung konstitutiv für ein stabiles Welt- und Selbstbild und auch eine grundlegend sinnstiftende Funktion hat, rührt die Problematisierung des Erinnerungsvorgangs an Grundvoraussetzungen der psychischen – und darüber

¹⁰ Cf. EIS 71.

hinausgehend, der kulturellen – Identitäts- und Sinnkonstruktion. Die Symptomatik der Destabilisierung und Desorientierung, die vor allem in *All'estero* erzählerisch inszeniert wird, steht u. a. in diesem Zusammenhang. *Biografisch* ergibt sich aus der Erinnerungsproblematik die Schwierigkeit, das eigene Leben, die disparaten Ich-Zustände und Episoden zu einer sinnvollen Erzählung zu ‚synthetisieren‘ und damit so etwas wie ein lebensfähiges ‚Ich‘ zu konsolidieren. Kollektiv-kulturell handelt es sich um die Problematik eines sinnstiftenden Narrativs (in *Beyle* das revolutionäre bzw. napoleonische) und darum, Identität und Orientierung aus der Kontinuität mit der Vergangenheit zu beziehen. *Ätiologisch* steht damit das (psychotherapeutische) Versprechen einer Erklärbarkeit (und damit Therapierbarkeit, letztlich Heilbarkeit) psychischer ‚Krankheit‘ durch ‚archäologische‘ Rekonstruktion infrage. Dies ist – wie überhaupt die ganze Erinnerungsproblematik – nicht zuletzt auch ein *ästhetisches*, poetologisches Problem, das mich im Zuge der folgenden Untersuchung als ein Hauptaspekt im Vergleich mit Kipphardt beschäftigen wird. Die *poetologische* Dimension der Erinnerungsproblematik betrifft schließlich (u. a.) auch die Frage, inwiefern *Literatur* etwas leisten kann, das außerliterarische Spezialdiskurse wie Geschichtsschreibung und Interdiskurse wie die öffentliche „Erinnerungskultur“ nicht leisten: ein Bild des ‚Ganzen‘ zu geben, das den an diskursive Zwänge und soziale Interessen gebundenen Narrativen der öffentlichen Kultur und der Spezialwissenschaften im kritischen und im ‚Wahrheitswert‘ überlegen ist.

- Der damit angesprochene, zweifellos hohe Anspruch an Kunst und Literatur ist jedoch die Kehrseite eines pathografischen, kunst- bzw. künstlerpsychologischen Interesses an so etwas wie einer Phänomenologie der spezifischen Deformationen des Wirklichkeitsbezugs, die mit der literarischen Tätigkeit einhergehen: gleichsam eine PATHOLOGIE DES KÜNSTLERTUMS bzw. namentlich der Schriftstellerei, die ja ganz konkret an den Fällen der zentralen Schriftstellerfiguren behandelt wird. Einerseits wird Schreiben als Reaktion auf ein Leiden an der Welt und am Leben zurückgeführt, auf eine innere, letztlich wohl als wesensmäßige *Disposition* zu denkende Distanz zur (sozialen) Welt, eine reflexive Neigung, die man wohl unter das folgende Stichwort der *Melancholie* fassen kann. Andererseits aber geht es auch um Leiden *am Schreiben* selbst und, unter psychopathologischem Aspekt, auch um ganz bestimmte, konkrete ‚Deformationen‘ durch die literarische Existenz, die „Zwangsstörung“ des Schreibens, wie es an anderer Stelle (im Vorwort zu Sebalds Essayband *Logis in einem Landhaus*) heißt: um die spezifischen ‚Perversionen‘ des literarischen Künstlers, so etwa um die

‚Nekrophilie‘, die am leblosen Abbild des Wirklichen reales Liebesglück substituiert. Mit der Distanz des Künstlers zur Welt geht andererseits immer auch eine kritische Distanz zu ihren kulturellen Repräsentationen (Ideologien, sinnstiftende „Mythen“ usw.) einher, die dem Einzelnen freilich nur Desillusionierung als Aufklärung zu bieten hat, weswegen Sebalds Künstlerbild letztlich doch vor allem ein tragisch-heroisches bleibt. Mit der reflexiven Distanz zur Welt und der analytischen Schärfe geht aber auch eine Fähigkeit zur Selbstbeobachtung und Selbstanalyse einher, die zumindest im Prinzip die Möglichkeit der Selbsttherapie, also einen *therapeutischen* Wert des Schreibens eröffnet. Dass aber der Künstler als Mensch keineswegs über der Welt und ihren Wirrnissen steht, wird in den ja immer wieder auch komödiantischen Künstler-Krankengeschichten in *Schwindel. Gefühle*. deutlicher als in Sebalds übrigen Werken. Es geht also durchaus nicht nur um eine ‚glorifizierende‘ Profilierung von Literatur *als* kritischer Diskurs, sondern ebenso sehr auch um eine Kritik *der* Literatur bzw. des literarischen Künstlertums.

- Die in der Sebald-Rezeption wie kaum ein anderes Schlagwort breitgetretene MELANCHOLIE sei hier als eigenes Themenstichwort aufgelistet, obgleich man sie ebenso auf die Punkte ‚Künstlertum‘, ‚Alter‘ und ‚Erinnerung‘ hätte verteilen können und obgleich sie ja eher eine ‚Diagnose‘ als einen thematischen ‚Inhalt‘ des Leidens bezeichnet. Dieser ja sehr weite und offen Begriff wird in *Beyle* zunächst näher charakterisiert mit Schuldgefühlen, Minderwertigkeitsgefühlen, dem Gefühl der Weltferne, Abgeschiedenheit (nicht allerdings der emotionalen Verflachung, bloß der *Entfernung*) sowie mit einer Art Derealisations-Symptomatik: dem Gefühl, ‚nicht richtig am Leben‘, ‚lebendig tot‘ zu sein – wofür dann sinnfällig die alle Erzählungen in *Schwindel. Gefühle*. verbindende Figur des *Jägers Gracchus* steht (siehe v. a. II/4). Oft schlägt das melancholische Gemüt aber auch in Richtung wahnhafter Anwendungen („Grillen“) aus oder gerät in die Nähe der Paranoia, als eine Art „Beziehungswahn“ (M. Atze), eine Übersteigerung, ein ‚fiebriges‘ ‚Durchdrehen‘ der Reflexionstätigkeit, das sich in Alpträumen und visionsartigen Vorstellungsbildungen, aber immer wieder auch in körperlichen Symptomen manifestiert. Als eine besondere (pathologisch selektive) Empfänglichkeit für die ‚dunklen‘ Aspekte der Wirklichkeit wie der Seele befähigt sie nach Sebalds Kunstauffassung besonders zur desillusionierenden Durchbrechung der Sinn-Schleier, die für Sebald den ‚Wahrheitswert‘, aber auch die ‚Lebensfeindlichkeit‘ der Literatur ausmachen. – Die literarische Symptomatik der ‚Melancholie‘ ist mithin extrem vielfältig und

‚differentialdiagnostisch‘ kaum eingrenzbar. Es handelt sich wissenshistorisch betrachtet um ein eklektisch-synthetisches Konzept, in das Melancholie-Topoi verschiedener Epochen und Diskurse eingehen, vor allem freilich aus der eigenen Tradition der Literatur selbst.

- Ein anderes Themenfeld, das als Angriffsfläche seelischer Anfechtungen eine vorzügliche Rolle spielt, dessen Zusammenhang mit den bislang genannten Punkten (die untereinander doch alle recht eng zusammenhängen) allerdings bislang nicht ganz klar wurde, ist das in *Schwindel. Gefühle.* recht vordergründige Thema der „LIEBE“ bzw. SEXUALITÄT. Von den bisher genannten Themen besteht die offenkundigste Verbindung zum Thema der Körperlichkeit, im Rahmen der Pathologie am deutlichsten im Bereich der venerischen Krankheiten (Beyles Syphilis). Im Text wird die Sexualität, und zwar die (zumindest oberflächlich betrachtet) *erfüllte*, zudem explizit mit „Melancholie“ in Verbindung gebracht, aber die genauere Art des Zusammenhangs bleibt vorderhand unklar. Abgesehen von den quasi psychologischen Reflexionen über das Erinnern ist die „Liebe“ dasjenige Thema, über das am ehesten und am ausführlichsten in *Schwindel. Gefühle.* auch theoretisch reflektiert bzw. (auf Figurenebene) gesprochen wird. Dabei weist der Diskurs über die „Liebe“ gewisse Parallelen zu medizinischen und psychopathologischen bzw. pathologisierenden Diskursen auf – Stendhal selbst bezeichnete seine hybride Prosa Essay, Traktat, autobiografischer und fiktionaler Erzählung über die Liebe (*De l'amour*) als eine „Anatomie“ der Liebe. Diese wird in den Gesprächen von Sebalds Figuren als eine Art Wahn konzeptualisiert, als eine (allerdings in gewisser Hinsicht ‚normale‘) Form des Realitätsverlusts, bisweilen wird darüber wie über eine Art Krankheit oder Verblendung gesprochen. Neben einer, sozusagen, ‚allgemeinen Pathologisierung des Liebestriebs‘ interessiert sich Sebalds Erzähler vornehmlich für die im engeren Sinne – und natürlich im historischen Sinne einer älteren Psychiatrie (*psychopathia sexualis*) – ‚pathologischen‘ Ausprägungen des Liebestriebs, für künstlerspezifische ‚Perversionen‘ ebenso wie für sozial stigmatisierende Normabweichungen wie insb. Homosexualität (siehe unten).
- Ein auf den ersten Blick ganz anderes Feld, das aber gerade in der *Beyle*-Erzählung auf ganz exemplarische Weise mit dem vordergründigen Thema der „Liebe“ verwoben wird, ist das der GESCHICHTE, das dem Leser in der Gestalt Napoleons gleichsam allegorisch personifiziert ganz am Beginn des Buchs als erstes Thema entgegentritt. Dazu ist natürlich (wie über die meisten anderen der hier aufgelisteten

Themenstichworte, die ja weitgehend zu den gängigen Schlagworten der Sebald-Rezeption zählen) einiges in der Sekundärliteratur geschrieben worden, ich betone daher hier nochmals, dass es mir durchaus nicht darum geht, hier *tabula rasa* zu spielen (und dann doch nur die altbekannten Ergebnisse zu reproduzieren); es geht mir vielmehr lediglich darum, die Anmutungsqualität des Texts hinsichtlich der *diffusen* Thematik (dass es schwerfällt zu sagen, ‚worum es in diesem Buch eigentlich gehe‘) möglichst ‚oberflächennah‘ zu beschreiben und das thematische Feld nicht aus den bereits zur Verfügung stehenden Verschlagwortungen des Sekundärdiskurses, sondern aus der Analyse der konkreten narrativen Krisensymptomatik im Text zu erschließen. – Das Thema der Historie berührt sich natürlich mit dem des Erinnerns, wird hier aber doch separat aufgeführt, da es hier mehr um die historischen Tatsachen geht, dort mehr um den psychologischen Mechanismus. – Vielleicht wäre es übrigens sinnvoll, von ‚Erinnerung‘ und ‚Geschichte‘ nochmals das (freilich in dieser Formulierung sehr weite und nur vage umrissene) Feld der VERGANGENHEIT zu sondern, das zu den ganz vorzüglich ‚schmerzenden‘ in *Schwindel. Gefühle.* gehört. Das ergibt sich freilich noch nicht aus der Exposition der *Beyle*-Erzählung, sondern vor allem aus den autodiegetischen Teilen des Buchs (AE und RP). Es wird sich dann erweisen, dass die ‚Krankheit‘, die im Zentrum der autodiegetischen Fallgeschichte in SG steht, nicht zuletzt als NOSTALGIE diagnostiziert werden könnte (s. u.).

- Ein mit dem Thema der Historie zusammenhängendes Themenfeld, das zu den Hauptaspekten meines eigenen Interesses an *Schwindel. Gefühle.* zählt (siehe Einl. Abschnitt 8), ist das der ZIVILISATIONSKRITIK, das explizit erstmals im Kontext der theoretischen Gespräche über die „Liebe“ aufs Tapet kommt. Mich interessiert in den folgenden Textlektüren vor allem der Aspekt einer unmittelbar gegenwartsbezogenen Zivilisations- bzw. KULTURKRITIK – also einerseits bezogen auf den Publikationskontext von *Schwindel. Gefühle.* (Publikationsjahr 1990) bzw. die erzählte Gegenwart des Ich-Erzählers (1980 bzw. 1987 für *All'estero* und *Il ritorno in patria*), andererseits aktualisierend auf die Gegenwart des vorliegenden Rezeptionskontexts (dato: 2018). Es wäre – freilich nicht gerade am Beispiel der *Beyle*-Erzählung, die ja um 1800 spielt – zu fragen, ob nicht als ein komplementär zur emotionalen Besetzung der VERGANGENHEIT liegendes thematisches Feld die unmittelbare GEGENWART zu identifizieren sei. Als charakteristisch für Sebalds literarisches Projekt kann bekanntermaßen ein negativ-holistisches universalhistorisches Denken, ein pessimistischer „Monismus“ (Mark McCulloh), eine Art zivilisationskritisch-

anthropologisch-naturhistorische Universalgeschichte oder Metahistorie bezeichnet werden, die etwa auf die (von Sebald selbst geprägte) Formel der „Naturgeschichte der Zerstörung“ gebracht wird. Sebald war (zumindest in seinem erzählerischen Werk) nicht gerade ein für tagespolitische Einlassungen bekannter Autor. Die ‚museale‘ Ästhetik seines Werks wirft die Frage nach dem Gegenwartsbezug auf, insb. wenn es, wie hier, um ‚kritische Diagnostik‘ gehen soll. Daher gilt ein besonderes Interesse in dieser Studie der Frage, ob auch eine konkret-spezifische Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen und kulturellen Problemen der unmittelbaren Jetztzeit in Sebalds Fallerzählung stattfindet, oder ob der konkrete Gegenwartsbezug sich letztlich im universalhistorischen Narrativ verliert. Die launischen Bemerkungen Mme Gherardis (die ihr höchstwahrscheinlich von Sebald selbst in den Mund gelegt wurden) über die Liebe als eine Art Natur-Surrogat und Chimäre (ja als eine Art Konsumware letztlich?) lassen das Thema ZIVILISATIONSKRITIK freilich nur anklingen – immerhin recht deutlich, ohne dass aber klar würde, worin genau der Zusammenhang bestehe. Wie die motivanalytischen Studien in Kapitel II/4 und im IV. Teil der Studie zeigen werden, aber auch schon bei der Betrachtung der Krisensymptomatik in *All'estero* im vorliegenden Kapitel sich abzeichnen wird (s. u.), handelt es sich durchaus um einen *zentralen* Themenstrang in *Schwindel. Gefühle*.

- Am Ende dieser Auflistung steht ein Thema, das aus der Beyle-Erzählung *allein* wohl kaum zu rekonstruieren wäre, auf das aber – mit Vorausblick auf die anderen Teile des Buchs – oben bereits aufmerksam gemacht wurde anlässlich der Schnee-und-Feuer-Fieberträume des kranken Beyle: Ich will es unter dem Doppelschlagwort TOURISMUS & MOBILITÄT fassen – die Bedeutung dieses Komplexes wird sich in Verlauf der Lektüren nach und nach herausbilden.

Die genannten Stichworte ließen sich etwa wie folgt gruppieren. Einen ersten Komplex bilden (1.) KÖRPERLICHKEIT – ALTERN – ERINNERUNG (wobei die Reihenfolge einen Verlauf vom primär Biologischen zum primär Psychologischen darstellt). Das Thema Erinnerung leitet zu dem Thema (2.) einer PATHOLOGIE DES KÜNSTLERTUMS über. Der dritte Themenkomplex ist der (3.) SEXUALITÄT/„LIEBE“. – Die Themenstichworte (4.) GESCHICHTE/VERGANGENHEIT, ZIVILISATIONS-/KULTURKRITIK (und MOBILITÄT/TOURISMUS) könnte man zu einem einzigen Komplex zusammenfassen, da eine offensichtliche Verbindung besteht, wenn auch noch nicht klar erfasst werden kann, worin dieser besteht. – Dass eine solche Einteilung einen gewissen Grad an Willkürlichkeit nicht vermeiden kann, versteht sich von

selbst. Sicherlich besteht, bspw., eine Verbindung auch zwischen dem Thema der Erinnerung und dem der Geschichte bzw. Vergangenheit. Wenn ich ‚Erinnerung‘ hier (ohnehin nur ganz vorläufig) zum ‚Altern‘ eher als zur ‚Geschichte‘ gruppiere, so soll damit betont werden, dass das Thema Erinnerung zunächst primär im autobiografischen Sinne auftritt, also in Bezug auf die Schwierigkeit der Synthetisierung der Ich-Geschichte mehr als in Bezug auf die *große* Geschichte. Dass letztlich auch zu dieser ein Zusammenhang bestehen wird, liegt auf der Hand: geht es doch bei der freien Assoziation der *Traumarbeit* darum, wie in den Fieberträumen Beyles alles durcheinanderzuschütteln. Im Übrigen geht es ja, um dies noch einmal zu betonen, hier nur um eine ganz heuristische Kartierung der ‚schmerzenden Felder‘; der operative Wert oder Unwert der an dieser Stelle vorgenommenen Unterscheidungen wird sich in den konkreten Textinterpretation dann schon erweisen, und man kann das heuristische Konstrukt (wie Sebald anlässlich der *bricolage* erläutert) ja im Zweifelsfall ganz schnell und unkompliziert wieder auseinanderbauen und neu zusammenschütteln. Ob schließlich der kulturkritische Argumentationsstrang in der Erzählung im Wesentlichen auf ein *historisches* Argument beschränkt bleibt, oder ob nicht die (5.) GEGENWART auch als ein eigenes thematisches Feld in den Blick gerät, das lässt sich vorderhand an *Beyle* noch nicht bestimmen. Es sei aber, wie gesagt, schon an dieser Stelle einmal die *Frage* in den Raum gestellt, ob Sebalds Text zu diesem Thema etwas Substanzielles ‚hergebe‘.

Im Folgenden wird nun, selektiver als bei der Analyse der *Beyle*-Erzählung, die Symptomatik in den zentralen Krisenepisoden der anderen beiden Teile des ‚italienischen Triptychons‘ in *Schwindel. Gefühle.* betrachtet und auf den im Vorangehenden entwickelten Themenkatalog bezogen, wobei ggf. Ergänzungen und Präzisierungen vorzunehmen sind. Den vierten Teil des Buchs, die Kindheitsrekonstruktions-Erzählung *Il ritorno in patria*, lasse ich in diesem Kapitel außen vor, da ihr im III. Teil der Studie ein eigenes Kapitel (III/6) gewidmet ist.

Atopische Krisensymptomatik: *All'estero*

All'estero, der zweite Teil von *Schwindel. Gefühle.*, erzählt zwei Italienreisen des Ich-Erzählers W. Sebald. Die erste findet im Oktober 1980 statt, die zweite im Sommer 1987. Der Zusammenhang zwischen beiden Reisen ist ein direkter: Die zweite Reise ist als Wiederholung der ersten intendiert, mit dem Zweck, „meine schemenhaften Erinnerungen an die damalige gefährvolle Zeit genauer überprüfen und vielleicht einiges davon aufschreiben zu können“ (AE 93). Also ein im Grunde mustergültig literarisch-,psychoanalytisches‘

Projekt der Konfrontation mit den eigenen Gespenstern und der Bewältigung durch den Logos. Allerdings verläuft die zweite Reise kaum weniger krisenhaft als die erste. Auf beiden befindet sich der Erzähler in einem recht instabilen Zustand. Der Verlauf der beiden Reisen und damit der Erzählung sei hier vorab kurz skizziert, bevor ich mich dann den zentralen Kulminationspunkten der Krisensymptomatik zuwende.

[i.] **Inhaltssynopsis** Die erste Reise (1980) führt zunächst nach Wien. In Wien verfällt der allein reisende Erzähler bald einer Art Zwang: Er muss den ganzen Tag ruhelos umhergehen und nimmt über einige so verbrachte Tage nach und nach den äußeren Habitus eines Obdachlosen an. Auch leidet er an Sprachlosigkeit, Denk- und Wahrnehmungsstörungen sowie diffusen somatischen Symptomen, sieht Gespenster und Wiedergänger, die er selbst als „Halluzinationen“ (41) bezeichnet. Nach einigen so verbrachten Tagen reißt ihn ein plötzliches Erschrecken (angesichts seiner völlig abgelaufenen Schuhe) aus seinem Zustand und er vermag sich zu befreien, indem er sich entschließt, nach Venedig weiter zu reisen. (Auch dieser Entschluss wird nicht näher begründet.) Vor seiner Weiterreise trifft er sich noch mit dem der Nähe von Wien lebenden psychisch kranken Ernst Herbeck (die Beziehung der beiden wird ebenfalls nicht näher charakterisiert) und unternimmt mit ihm einen Ausflug an die Donau. – Die erste Station der Italienreise ist Venedig. Dort (S. 60–79) begegnen dem Erzähler wieder Gespenster, gleich anfangs etwa König Ludwig II. von Bayern. Ansonsten besteht der Venedig-Teil großenteils aus Exkursen zum literarischen Gedächtnis Venedigs, namentlich zu Franz Grillparzers Reisetagebuch und Giacomo Casanovas Bericht über seinen Gefängnisaufenthalt im Dogenpalast und seine spektakuläre Flucht aus den dortigen sogenannten Bleikammern. Der Erzähler selbst liest und schiebt am ersten Tag seines Aufenthalts (der genau datiert ist auf den 31. Oktober 1980) vor allem. In der Nacht unternimmt er einen spontanen Bootsausflug mit einem Einheimischen, mit dem er in einer „Bar“ „ins Gespräch gekommen“ war (69f.). Die restliche Zeit seines Aufenthalts – es handelt sich um den 1. und 2. November (Allerheiligen und Allerseelen) 1980 – verlässt der Erzähler sein Hotelzimmer nicht, er verfällt in Grübeleien und Reminiszenzen und darüber in eine Art Starre oder Lähmungszustand, ist unfähig, aufzustehen und liegt zwei Tage lang in verschwimmenden Dämmerzuständen, in Kindheitserinnerungen, Gedanken, Träume und Tagträume versunken. Am 3. November 1980 kommt er wieder zu sich und macht sich wieder auf den Weg. Beim Frühstück am Bahnhofsbuffet fühlt er sich plötzlich beobachtet. Er reist weiter nach Verona, wo er drei Tage verbringt (S. 79–91), mit einem relativ gewöhnlichen touristischen Programm: Er lässt im *Giardino Giusti* die Seele baumeln,

besichtigt die *Arena* (röm. Amphitheater) und beschäftigt sich ausgiebig mit den (in verschiedenen Kirchen Veronas zu findenden) Wandbildern des spätgotischen Malers Pisanello, dessen berühmtestes Werk, der „San Giorgio“ in der Kirche Sant’Anastasia, in einer ausführlichen Ekphrase beschrieben und kommentiert wird. Schon in der Arena allerdings hat er seltsame Anwandlungen, fühlt sich „in eine dunkle Geschichte verwickelt“ (82) und gerät beim Anblick zweier junger Männer in eine paranoide Stimmung, weil er glaubt, eben diese beiden hätten ihn schon am Stehbuffet in Venedig beobachtet und seien ihm sogar noch früher bereits begegnet (am ersten Abend in der „Bar“). Dieses Duo – man darf sich sicherlich ein wenig an die zahlreichen immer im Doppelpack auftretenden Schergen bei Kafka erinnert fühlen (die Wächter bzw. Henker im *Process* vor allem) – beunruhigt ihn so sehr, dass er Todesahnungen hat. Am dritten Tag in Verona geht er abends in eine Pizzeria. In einem Anfall von Unwohlsein und Schwindel greift er zur Zeitung, in der er einen Bricht über einen in der Redaktion eingegangenen Bekennerbrief findet, in welchem eine „Organizzazione Ludwig“ die Verantwortung für eine Mordserie übernimmt, die seit 1977 in Oberitalien jedes Jahr im Herbst ein Opfer produzierte – alles bislang ungelöste Fälle. Als dann die Rechnung kommt und der Erzähler darauf liest, dass der Inhaber der Pizzeria *Carlo Cadavero* heißt (ein Faksimile der Pizza-Rechnung ist zur Beglaubigung der Episode im Text abgebildet, cf. S. 90), ergreift ihn die Panik und er verlässt fluchtartig die Stadt und Italien, mit dem Nachtzug Richtung Innsbruck.

Sieben Jahre später macht er sich auf, um seine damalige Reise zu wiederholen. Von Wien wird diesmal nichts erzählt, und auch in Venedig bleibt der Erzähler diesmal nur einige Stunden, die er ausschließlich schreibend verbringt. Noch am Selben Tag fährt er weiter, über einen Abstecher in Padua (wo er auf seiner ersten Reise nicht war), um die dortigen Fresken Giotto zu besichtigen, nach Verona. Als der Zug hält, findet der Erzähler sich unfähig, aufzustehen und aus dem Zug auszusteigen. So fährt er nach Desenzano weiter, ab hier nicht mehr seiner eigenen Reise 1980, sondern der Reiseroute Kafkas im September 1913 folgend. Von Desenzano aus will er mit dem Bus nach Riva weiterfahren, doch ein Zwischenfall – im Bus sitzt ein sizilianisches Ehepaar mit halbwüchsigen Zwillingssöhnen, die *exakt* wie Kafka auf seinen Jugendfotos aussehen (also *Zwillings-Doppelgänger!*), und das (uns Lesern verständliche) Interesse des Erzählers für diese beiden Knaben wird von den Eltern missverstanden, was dem vermeintlichen „Päderasten“ (103) so peinlich ist, dass er vorzeitig aussteigt – führt in stattdessen nach Limone sul Garda. Das alles findet an einem einzigen Tag statt, dem 1. August 1987. In Limone arbeitet der Erzähler an seinen Notizen zu einem (wie er sich selbst auf Nachfrage der Wirtin behauptet) „Kriminalroman“ (108) und hat so etwas wie

einen kleinen ‚Flirt‘ (auf diesen Begriff würde jedenfalls ich es bringen) mit der gleichaltrigen (wie der Text angibt: 44-jährigen)¹¹ Wirtin des Hotels namens Luciana. Die an sich harmlose Episode führt (so deutet es jedenfalls Peter Schmucker¹² und wir sollten ihm darin unbedingt folgen) zum Verlust des Reisepasses – sozusagen eine Strafe oder eher ein Warnschuss (oder, wenn man so will, eine Kastrationsdrohung) vonseiten des unsichtbaren Prinzips wegen der erotischen Anwandlung. So muss der Erzähler nun nach Mailand, um sich auf dem deutschen Konsulat einen neuen Pass zu besorgen. (Damit kommt er, nachdem er seine eigene Route verlassen hatte, nun wiederum von der Kafka-Route ab und betritt Stendhals literarisches ‚Territorium‘.¹³) In Mailand wird er fast ausgeraubt, steigt in trostlosen Hotel ab und beobachtet im Konsulatswartesaal eine „Artistenfamilie“ (127 f.), von der weiter unten noch ausführlich die Rede sein muss. Mit neuem Pass in der Tasche unternimmt er dann noch eine kleine Stadtwanderung, die ihn deprimiert und schließlich recht unvermittelt zu dem vielleicht zentralen Kulminationspunkt des Krisenverlaufs führt, einer der am deutlichsten psychopathologisch tingierten Episoden des gesamten Texts: Er verliert vorübergehend Gedächtnis und Orientierung, weiß nicht mehr, wo er sich befindet und wie er hierhergekommen ist. Doch die Amnesie ist nur vorübergehend und der Erzähler kann schließlich endlich nach Verona fahren: ins Zentrum des Grauens von 1980. – Dort angekommen, geht auf einmal alles mit großer Leichtigkeit. In der Stadtbibliothek recherchiert der Erzähler in alten Zeitungen aus dem Jahr 1913 (offenbar im Zusammenhang mit Kafkas zweitägigem Zwischenstopp in Verona im September 1913). Auf einem Spaziergang durch die Stadt kommt er schließlich zufällig wieder vor das Gebäude, in dem sich 1980 die Pizzeria des Carlo Cadavero befand, die nun aber geschlossen ist. Offenbar ist dort etwas vorgefallen, worüber die Anwohner nicht sprechen wollen. In einer Art Flashback sieht der Erzähler ein (offenbar zuvor verdrängt gewesenes) Bild: wie eine Bare mit einem verhüllten menschlichen Körper (einer Leiche?) aus dem Gebäude getragen wird, die anhand des Wortlauts als der Jäger Gracchus aus Kafkas Fragmenten identifizierbar ist. Schließlich trifft sich der Erzähler mit einem italienischen Journalisten namens Salvatore Altamura, der ihm die Geschichte der mittlerweile inhaftierten „Gruppe Ludwig“ erzählt: Es handelt sich um zwei junge Männer aus Verona, beide aus gutem Hause, die zwischen 1977 und 1984

¹¹ Die Altersangabe ist ein weiterer Fall des „Verwirrspiels“ (Gotterbarm) mit Zahlenangaben. Explizit wird gesagt, der 1. August sei Lucianas 44. Geburtstag und sie sei gleichaltrig mit ihm, dem Erzähler. Auf einem faksimilierten Dokument später im Text sieht man dann jedoch ihr Geburtsjahr 1944 (das Geburtsjahr des realen Sebald), sie müsste also 1987 *dreiundvierzig* Jahre alt sein. Gotterbarm spricht von einem „intermedialen Verwirrspiel“ und einer partiellen, sozusagen punktuellen Unzuverlässigkeit des Erzählers, der hier seine eigene Doku-Fiktion metafikional untergrabe.

¹² Cf. Schmucker 2011: 422.

¹³ Zentrale Episoden der *Beyle*-Erzählung spielen in Mailand, s. o.

fünfzehn Menschen umbrachten. (Spätestens an dieser Stelle *kann* man die Paranoia des Erzählers als ‚berechtigt‘ betrachten, indem man die Täter mit den beiden jungen Männern, von denen er sich 1980 verfolgt fühlte, identifiziert – was man freilich nicht tun *muss*.)¹⁴ – Die Erzählung endet mit einem an das knappe Resümee der Fakten des Kriminalfalls anschließenden kulturpessimistischen Monolog Salvatores über die Oper.

Soweit der grobe Handlungsverlauf. Abgesehen von dem eher aleatorischen Verlauf insb. der zweiten Reise und den erzählerisch oft unmotivierten (nicht näher begründeten) Kurswechseln und Entscheidungen des Erzählers, weist in dieser äußeren ‚Handlung‘ wenig auf das Thema des ‚Wahnsinns‘ hin. Im Einzelnen lassen sich allerdings viele kleinere und größere Momente als Anzeichen von Krise und Verstörung aufzeigen; zudem sind auch der Erzählungsverlauf selbst in seiner formalen Dramaturgie sowie *insgesamt* das textkonstitutive ästhetische Prinzip („Beziehungswahn“, „Bricolage“, „Traumarbeit“) durchaus analog einem Krankheitsverlauf bzw. einem ‚gelockerten Assoziationsvorgang‘, wie er bei verschiedenen psychischen Störungen beobachtet wird, interpretierbar (siehe unten!). An dieser Stelle will ich mich aber auf einige wenige Episoden konzentrieren, die als Kulmination krisenhaften psychischen Geschehens deutlich aus dem Erzählfluss herausragen und relativ unstrittig als Repräsentationen (vorübergehender) psychischer Störungen gelesen werden können. Solche Kulminationspunkte sind: die gesamte Wien-Episode gleich zu Anfang der Erzählung (der Ausflug mit Herbeck wird in einem eigenen Kapitel betrachtet); in der Venedig-Episode der ersten Reise der Abschnitt über die beiden Tage (Allerheiligen/Allerseelen 1980), die der Erzähler in einer Art Lähmung oder ‚katatonen‘ Starre in seinem Hotelzimmer verbringt, welcher insb. auch wegen der in diesem Rahmen erzählten *Träume* und traumartigen Dämmerzustände von Interesse ist; und drittens der zeitweilige völlige Orientierungsverlust in der Mailand-Episode der 1987er-Reise.

[iii.] Der ‚Wiener Prolog‘: Personaltopik & erste Krise Der Beginn der Erzählung, der den literarischen *frame* der Krankengeschichte/Krisenerzählung aufruft, ist im genauen Wortlaut zu betrachten:

Ich war damals, im Oktober 1980 ist es gewesen, von England aus, wo ich nun seit nahezu fünfundzwanzig Jahren in einer meist grau überwölkten Grafschaft lebe, nach

¹⁴ Es kann sich ja gleichwohl um ‚Beziehungswahn‘, Paranoia oder pathologischen „Subjektzentrismus“ (R. Bilz) gehandelt haben, auch wenn tatsächlich Mörder in der Gegend frei herumliefen zur fraglichen Zeit und auch wenn diese zwei junge Männer waren. Dass, wie der Erzähler meint, tatsächlich *er* schon als mögliches nächstes Opfer von den beiden taxiert worden sei, dafür gibt es natürlich keinerlei handfeste Beweise.

Wien gefahren in der Hoffnung, durch eine Ortsveränderung über eine besonders ungute Zeit hinwegzukommen. (AE 39)

So lautet der Eröffnungssatz der Erzählung. Der Zweck der Reise – ein im weitesten Sinne ‚therapeutischer‘ – scheint damit einigermaßen präzise bestimmt, aber gleichwohl bleibt einiges, ja fast alles im Dunkeln. „Eine besonders ungute Zeit“ also, und Ortsveränderung als praktische Gegenmaßnahme. Dass das graue englische Wetter eigens vermerkt wird, würde wohl zu einer Italienischen Reise passen, nur ist es ja zu diesem Zeitpunkt noch gar keine solche; es ist unklar, ob der Erzähler die Weiterreise nach Italien von Anfang an geplant hat – die eher spärlichen Angaben im Text sprechen eher dagegen (s. u.). Er fährt also zunächst einmal nach Wien. Die Stadt kennt er offenbar von „früher“ (40), ja sie scheint ihm in gewisser Weise vertraut zu sein. Gleichwohl trifft er dort keine Bekannten, sondern gerät gleich nach der Ankunft in eine psychisch offenbar ungesunde Isolation:

In Wien erwies es sich aber gleich nach meiner Ankunft, daß mir die von den gewohnheitsmäßigen Schreib- und Gartenarbeiten nun nicht mehr ausgefüllten Tage ungemein lang wurden und daß ich tatsächlich nicht mehr wußte, wohin mich wenden. (AE 39)

So der zweite, unmittelbar auf den zuvor zitierten folgende Satz. Er enthält übrigens, zusammen mit jenem, so ziemlich die einzigen im Text gegebenen Informationen, die etwas über das gewöhnliche Leben des (erwachsenen) Erzählers, seinen Alltag aussagen. Also ein Schreibberuf, ein eigentlich wohl sesshaftes, möglicherweise bürgerlich-beschauliches Leben (Gartenarbeit); aus einer späteren (allerdings bezeichnenderweise aus dem Erzählszusammenhang herausfallenden) Episode ließe sich auch ablesen, dass der Erzähler möglicherweise verheiratet ist.¹⁵ Viel mehr und Genaueres erfährt man aber nicht. 1980 in

¹⁵ Hier eine Zusammenfassung der im Text verstreuten ‚Angaben zur Person‘: Der Ich-Erzähler ist seit etwa 25 Jahren (also, vom Publikations- als Zeitpunkt der Narration ausgehend, etwa seit Mitte der 1960er Jahre) in England wohnhaft (AE 39); ursprünglich stammt er aus Deutschland; seine ersten neun Lebensjahre verbrachte er in einer süddeutschen „Ortschaft“ namens „W.“ am Nordrand der Alpen (73; aufgrund weiterer im Text verstreuter Angaben kann der Ort irgendwo in Bayern lokalisiert werden). 1987 ist er 44 oder 43 (Widersprüche zwischen Text und Abbildungen, siehe oben) Jahre alt, also zum Zeitpunkt der ersten Reise (1980) Mitte dreißig. Zu seinem Alltag als Erwachsener wird nichts weiter gesagt, als dass er seine Tage zuhause, in England, mit „gewohnheitsmäßigen Schreib- und Gartenarbeiten“ verbringe (39). Später kommt noch – in einer aus dem Erzählszusammenhang herausfallenden, chronologisch isolierten Rückblende – eine Frau namens Olga vor, die zusammen mit dem Erzähler ihre Großmutter im Altersheim besucht und die offenbar auch sonst mit ihm zusammenlebt, also möglicherweise als seine Frau oder Partnerin anzusprechen wäre. Bis auf die kurze Episode des Altersheim-Besuchs, die im Textzusammenhang isoliert steht, kommt aber „Olga“ nicht mehr vor, und der Erzähler verbringt jedenfalls Wochen und Monate allein auf Reisen, sodass er zumindest irgendwie ‚freigestellt‘ scheint von was auch immer sein gewöhnliches Leben, sein Alltag in England sein mag. Ob es sich also um einen stabil verheirateten Mann handelt, was sein Beruf ist (hinreichend Reisegeld hat er ja offensichtlich) usw.: solche Aspekte bleiben weitestgehend im Dunkeln.

Wien geschieht jedenfalls Folgendes: Jeden Tag verlässt der Erzähler sein Hotel und geht dann bis nachts plan- und ziellos in der Stadt herum, sein Zustand verschlechtert sich zusehends, er kommt bald an den Rand des Irrsinns. Wieso ihm das passiert, ist unklar. Ist es bloß eine Verlängerung der „unguten Zeit“, der er durch den Ortswechsel entkommen wollte und die ihn nun doch einholt – oder muss man den zweiten Satz so verstehen: dass es *ursächlich* das Wegfallen der täglichen Gewohnheiten (Garten- und Schreibearbeit) sei, was ihn ‚in ein Loch fallen‘ lässt, ihm ‚den Boden unter den Füßen entzieht‘, sodass seine Verwirrung in Wien schlicht situativ bedingt wäre? Man erfährt, wie gesagt, nichts Genaueres. Der Zustand selbst, d. h. die Symptomatik, wird aber einigermaßen detailliert beschrieben. Nachträglich fällt dem Erzähler angesichts eines Stadtplans auf, dass seine ganz ziel- und planlosen Fußmärsche seltsamerweise nie „über einen genau umrissenen, sichel- bis halbmondförmigen Bereich hinausführte[n], dessen Spitzen in der Venediger Au hinter dem Praterstern beziehungsweise bei den großen Spitälern des Alsergrunds lagen“ (39). Der Verdacht, dass es sich bei diesem halbmondförmigen Bereich um eine irgendwie bedeutsame Markierung handelt, liegt nahe – die Schilderung erinnert ein wenig an die Reiseanekdote in *Das Unheimliche*, in der es dem Touristen Freud in einer italienischen Stadt trotz eiligsten Gehens nicht gelingt, auf seinen Spaziergängen über das Rotlichtviertel hinaus- bzw. nicht immer wieder dort anzukommen.¹⁶ Was die konkrete Topographie des Bannbereichs in *All'estero* betrifft, so wären zumindest die „großen Spitälern“ durchaus lesbar als ein Verweis auf drohende oder latent vorhandene (Geistes-)Krankheit; die Venediger Au dagegen ist ein Park und als solcher, vielleicht, nicht nur topographisch der entgegengesetzte Pol zur Großklinik – vielleicht könnte man das ruhelose Herumgehen innerhalb eines quasi ‚magischen‘ Bannbereichs, der nicht überschritten werden kann, als sinnfälligen Ausdruck eines Be- oder Gefangen-Seins (welcher Art auch immer) verstehen, und die beiden Pole – Grünanlage oder Spital – wären dann sozusagen die möglichen, ungleichen Alternativen eines Fluchtversuchs? Das wäre immerhin ganz plausibel im Hinblick auf die etwas später im Text scheinbar wie aus dem Nichts auftauchende Entscheidung des Erzählers, von Wien aus nach Venedig zu fahren. Einen gewissen ‚utopischen‘ Klang hat doch der Name Venediger Au allein schon deswegen, weil darin das Bild eines idyllischen Binnengewässers mit sanften grünen Wiesen mit der steinernen Lagunenstadt eine Art Katachrese bildet, oder auch einfach deswegen, weil „Au“/„Aue“ landschaftlich auch „Insel“ bedeutet und das Urbild Utopias bekanntlich eine Insel ist.¹⁷ Wäre die Entscheidung zugunsten der anderen Alternative

¹⁶ Cf. GW-XII 249.

¹⁷ Siehe den Duden-Eintrag „Au“: http://www.duden.de/rechtschreibung/Au_feuchte_Niederung.

gefallen, so wäre vielleicht eine ganz andere Erzählung aus diesem Anfang geworden (die dem Genre von Kipphardts *März* zumindest im Erzählstoff näher käme).

Das *Zwanghafte*, Unfreiwillige der Wiener Fußmärsche, die nichts von Spaziergängen oder *flânerie* haben, wird im Text deutlich hervorgehoben, mit der Bekundung des erzählenden Ichs, dass ihm das „Verhalten“ seines damaligen (also des erzählten) Ichs gänzlich unbegreiflich und unverständlich sei (40): Ganz unmöglich sei es ihm bspw. gewesen, etwa in ein öffentliches Verkehrsmittel einzusteigen und nach Schönbrunn – auch ein Ausflucht und Linderung versprechendes Wort – zu fahren, „um, wie ich es früher nicht selten getan hatte, den Tag über spazierenzugehen im Pötzleinsdorfer Park, im Dorotheerwald oder im Fasangarten“ (40). Die Erwähnung – zeitlich nicht näher zu verortender – „früherer“ Gewohnheiten deutet eine Vertrautheit mit der Stadt Wien an, die aber in der erzählten Gegenwart offensichtlich nichts verschlägt gegen die Isolation und Weltferne des Erzählers. Eine angenehme Lebensweise wird da angedeutet, Spaziergänge in künstlichen Naturparadiesen mit märchenhaften Namen (die freilich in Wien nun mal tatsächlich so heißen): eine an sich durchaus nicht unrealisierbare Verheißung, die aber bereits nach wenigen Sätzen der Erzählung nur noch wie der Hauch einer fernen Erinnerung an lang versunkene Zeiten ins dystopische Jetzt hinüberweht. Stattdessen vermag der Erzähler von den Segnungen der Zivilisation nur (oder immerhin, wenn schon nicht den ÖPNV) diejenigen der Gastronomie in Anspruch zu nehmen. Heilsamer wäre der Spaziergang im Grünen wohl, doch es gelingt nur noch die vorübergehende Zuflucht in Cafés und Gastwirtschaften, an anspruchsvollere Ausbruchspläne ist einstweilen nicht zu denken. Immerhin verhilft die Einkehr dem Erzähler jedes Mal „zu einem zeitweiligen Gefühl der *Normalität*“ (40, meine Hervorhebung) – was im Umkehrschluss heißt, dass der Erzähler sich schon längst nicht mehr ‚normal‘ fühlt. Wenn er im Zuge der zeitweiligen ‚Normalisierung‘ jedoch versucht, jemanden anzurufen, hebt niemand ab. So wird seine „Sprachlosigkeit“ (41) zusehends tiefer. Bald beginnt er Gespenster zu sehen, Bekannte von vor langer Zeit ausschließlich, auch solche, die bereits tot sind, und auch längst verstorbene Gestalten der Literaturgeschichte, einmal etwa Dante (cf. 41). Diese Erscheinungen werden vom Erzähler selbst explizit als „Halluzinationen“ bezeichnet (41).

Nach dergleichen Anwandlungen begann in mir eine undeutliche Besorgnis aufzuquellen, die sich äußerte als ein Gefühl der Übelkeit und des Schwindels. Die Konturen von Bildern, die ich festzuhalten suchte, lösten sich auf, und die Gedanken zerfielen mir, noch ehe ich sie richtig gefaßt hatte. Obschon ich bisweilen, wenn ich mich an einer Wand einhalten oder gar in einen Hausgang retten mußte, den Beginn einer Lähmung oder Krankheit des Kopfes befürchtete, vermochte ich ihr nicht anders

entgegenzuwirken als dadurch, daß ich mich gehend bis spät in die Nacht hinein völlig erschöpfte. (AE 42)

Die Symptomatik ist ebenso diffus wie literarisch-einschlägig: Sprachverlust, Wahrnehmungs- und Denkstörungen, Übelkeit, Schwindel, diffuse Angst. Die rationalistisch-diagnostische ‚Erklärung‘ der Vorgänge („Krankheit des Kopfes“) fällt dem Erzähler selbst ein: Er fürchtet um seinen Verstand. Als einziges Mittel zur *Abwendung* des drohenden Irrsinns weiß er dennoch nichts Besseres, als seine Gewaltmärsche fortzusetzen. Er nimmt allmählich den Habitus eines Obdachlosen an, nimmt Verhaltensweisen an, wie sie in der Beobachtung von Anstaltsinsassen beschrieben wurden: „Ich begann, in einer [...] Plastiktasche allerlei unnütze Dinge mit mir herumzuführen, Dinge, von denen ich, ohne es mir eingestehen zu können, von Tag zu Tag unzertrennlicher wurde.“ (43) Auch verfüttert er seine (zunehmend ebenfalls mobile) Wegzehrung an die Vögel und spricht dabei mit ihnen (wobei die berichteten Gespräche mit den *Dohlen* wohl bereits ein Verweis auf Kafka sein dürften) und ist also gut auf dem Weg, einer jener Großstadttirren zu werden, vor denen es etwa den Malte Laurids Brigge so schauderte.

Aus diesem Zustand – der übrigens, wie derartige Zustände bei Sebald generell oft, auch mit „Übermüdung“ verbunden wird (41) – entkommt der Erzähler schließlich, indem ihn nach einer Reihe von Tagen eines Abends ein gehöriger Schrecken beim Anblick seiner vom ständigen Gehen arg mitgenommenen Schuhe gewissermaßen aufweckt, schockartig. „Es würgte mich im Hals, und die Augen trübten sich mir“ (43), heißt es recht traditionsreich. In dieser Nacht schläft er tief und traumlos, doch im Aufwachen sieht er ein hypnagogisches Bild:

Am nächsten Morgen, [...] war es mir, als hätte ich während der Stunden meiner nächtlichen Abwesenheit ein breites Wasser überquert. Eh ich die Augen aufmachte, sah ich mich die Gangway eines großen Fährschiffs herunterkommen, und kaum hatte ich festen Boden unter den Füßen, faßte ich den Entschluß, mit dem Abendzug nach Venedig zu fahren, vorher den Tag aber noch mit Ernst Herbeck in Klosterneuburg zu verbringen. (AE 44)

Andreas Isenschmid spricht in seiner Rezension zu *Schwindel. Gefühle.* – einem der allerersten und bis heute einflussreichsten Sekundärtexte der Sebald-Rezeption, der das Melancholie-Klischee mitprägte – hinsichtlich dieser merkwürdigen ‚Herleitung‘ des Entschlusses zur Italienreise von einem „kräftigenden Traum“¹⁸ (wobei es sich ja eigentlich

¹⁸ Hier zit. n. dem Wiederabdruck in Loquai (Hrsg.) 1997: 70–74, hier S. 71.

um eine *hypnagoge* Vision im Moment des Aufwachens handelt, aber wir wollen hier auf solchen Unterscheidungen nicht herumreiten): Eine doch recht bemerkenswerte ‚Motivierung‘ eines Entschlusses, der damit kaum im landläufigen (oder im narratologischen) Sinne motiviert oder erklärt erscheint. – An dieser Stelle vielleicht eine gute Gelegenheit, zur Plot-Struktur einiges zu sagen:

[iii.] ‚Wilde Selbsttherapie‘ als Plot-Muster Ich habe oben bereits angedeutet, dass der sehr offene Verlauf der Erzählung – so etwas wie eine ‚Handlung‘ i. e. S. lässt sich für *All'estero* wie *Schwindel. Gefühle.* insgesamt nicht abstrahieren – als metaphorische ‚Fieberkurve‘, als Auf-und-ab eines intermittierenden Krankheitsverlaufs interpretiert werden kann. An der *Beyle*-Erzählung hatte ich zuvor gezeigt, wie die Episodenstruktur durch Krisis-Punkte markiert wird, die oft im eigentlichen Sinne als akute Krankheitszustände (auch physischer Krankheit) dargestellt sind. Auch in den übrigen Erzählungen ist eine solche Strukturierung nach der Dynamik von Besserung oder Verschlimmerung, An- und Abklingen, akuten ‚Zuständen‘ und ruhigeren Zwischenphasen, vorübergehender Linderung mehr oder weniger deutlich ausgeprägt. Auf die konzeptionelle Bedeutung von Freuds Aufsatz über *Das Unheimliche* wurde bereits in der Einleitung hingewiesen. Auch der literarische Text, auf den sich Freuds Studie bezieht, Hoffmanns *Sandmann*, gehört zu den einschlägigen Prätexten von *Schwindel. Gefühle.*, worauf Sebald selbst in einem Interview hinwies (cf. EIS 74). Namentlich die Kindheitserzählung im vierten Teil, deren Peripetie die Episode einer schweren Kinderkrankheit darstellt, aus deren Fieberdelirien (und -träumen) das Kind wie neugeboren hervorgeht (→ III/6), weist recht deutliche Parallelen auf zu der Art und Weise, wie die Episodenstruktur des *Sandmann* nach dem intermittierenden, schubartigen Verlauf einer nicht dingfest zu machenden ‚Krankheit‘ organisiert ist.¹⁹ Freilich läuft das in *All'estero* ohne Fieberanfälle und Ohnmacht ab. Da aber beide Reisen des Erzählers durch einen quasi autotherapeutischen Impuls veranlasst sind (1980: „durch eine Ortsveränderung über eine besonders ungute Zeit hinwegzukommen“, 1987: „meine [...] Erinnerungen an die damalige gefährvolle Zeit genauer überprüfen und vielleicht einiges davon aufschreiben zu können“), folgt das Bewegungsmuster des Erzählers, der ja nicht selten zu spontanen Kurswechseln neigt, der Dynamik einer gleichsam ‚wilden Selbsttherapie‘: einer intuitiv, bisweilen reflexartig anmutenden, probierenden Strategie der Eskalation und Deeskalation, die, so meine These, anthropologisch-psychologisch-verhaltensbiologisch modelliert ist, also auf Ebene der *histoire* als ein quasi ‚instinktives‘ Flucht- und Suchverhalten (Appetenz/Aversion)

¹⁹ Cf. Freuds Beschreibung: „Ohnmacht und lange Krankheit beenden das Erlebnis.“ – „Aus langer, schwerer Krankheit erwacht, scheint Nathanael endlich genesen“ – usw. (GW-XII 240 f.)

aufzufassen wäre, sodass die Bewegungen des Erzählers als eine Sequenz von *Orientierungsreaktionen* (im psychologischen Sinne) und spontanen Kurskorrekturen aufgefasst werden könnte. Wie in der Einleitung an Navratils Modell der „kreativen Grundfunktionen“ erläutert, aktiviert der Zusammenbruch der symbolischen Ordnung (die ja im Prinzip ein Orientierungssystem darstellt) eine Art ‚Notfallprogramm‘, das mit den Mitteln der ‚Traumarbeit‘ (in Navratils Diktion: „Physiognomisierung“, „Symbolbildung“, Inkrafttreten elementarer, magisch-primitiver „Ordnungstendenzen“²⁰) neue Orientierungsmuster ausprobiert; eine Art heuristisches Problemlösungsverhalten (*trial and error*), das – ohne dass das zugrunde liegende *Problem* selbst voll bewusst und damit *benennbar* wäre – auf ein diffuses Leiden reagiert und auf einen ‚wilden‘ (unsystematischen) Versuch der Selbstheilung hinausläuft. Damit ist aber zugleich ein poetologisches Verfahren beschrieben: Das skizzierte biologisch-psychologisch fundierte Problemlösungsverhalten entspricht ja ziemlich genau dem ästhetischen Konzept der „Bricolage“, wie Sebald es im Herbeck-Essay beschrieben hat (ohne dass ich Sebalds poetologischer Selbstdeutung hier in allen Punkten und unkritisch folgen wollte). Das würde im Übrigen auch eine dann doch ganz gute Erklärung dafür abgeben, warum der Erzähler, mit knapper Not dem Totalzusammenbruch entkommen, sogleich Ernst Herbeck aufsucht: Denn von diesem, der seit langem schon die artistische Hochseilexistenz in nur mehr heuristischen Sinnkonstruktionen führt, kann man schließlich eben darüber etwas *lernen*, wie Sebald in dem Essay zu Herbeck andeutet. Übrigens war ja der reale extrafiktionale Hintergrund des Besuchs bei Herbeck im Oktober 1980 eben ein Forschungsaufenthalt des Akademikers Dr. Sebald in der psychiatrischen Klinik Klosterneuburg, aus dem dann eben der Herbeck-Essay hervorging. In der Fiktionalisierung dieses Wien-Aufenthalts ist dann freilich von solchen sozusagen dienstlichen Geschäften keine Rede: Die ganze Reise bleibt eine Reise „des unzureichenden Grundes“²¹, es wird nichts erklärt.

Bevor ich mich gleich der Person Herbecks zuwende, will ich aber noch auf eine alternative Deutung zu dem Bewegungsmuster des Ich-Erzählers in *All’stero* eingehen: Was ich Medizin-Laie hier in gewiss bisweilen peinlich schwadroniertem Theoriemix als Schwankungen eines Krisen- oder Krankheitsverlaufs inkl. autotherapeutischer Gegenaktion darzustellen versuche, deutet Dr. med. Dr. phil. Peter Schmucker (Medizinprofessor a. D. und Sebaldforscher i. D.) in seiner doch sehr maßgeblichen großen Studie zur Intertextualität in Sebalds Werk ganz anders, nämlich eben intertextuell, und zwar als ein „Bewegungsmuster“,

²⁰ In diesem Sinne könnte man den „Beziehungswahn“ des Erzählers deuten, den ‚Zwang‘ zum Herstellen ‚zahlenmystischer‘, ‚magischer‘ Zusammenhänge usw.

²¹ Niehaus 2008: 106.

das auf den zentralen Prätext in *Schwindel. Gefühle.*, Kafkas „Jäger Gracchus“, zurückgehe: Wie dessen Fahrten auf den irdischen Gewässern sich in einem „Zwischenreich“ zwischen Leben und Tod abspielen, dessen Topographie auch ein vertikales Gefälle zwischen Ober- und Unterwelt (Himmel und Hölle) aufweist, zwischen denen der Jäger, hin und her taumelnd, pendelt, ohne das Zwischenreich nach oben *oder* unten zur Transzendenz hin verlassen zu können: so ließen sich auch die Bewegungen des reisenden Ich-Erzählers und mit ihnen das dramatische Auf-und-ab der Erzählung selbst als Oszillation zwischen Himmel und Unterwelt darstellen: als ein gleichsam vom Wind der Kontingenz getriebenes *Hinauf-und-Hinab*, das an die Stelle einer (bei Sebald bekanntlich weitgehend aufgelösten) Handlung, eines Plots im konventionellen Sinne trete. Beherzigenswert ist Schmuckers Deutung im Rahmen einer Arbeit, zu deren Spezialthemen nicht zuletzt der *Traum* gehört, außerdem deswegen, weil Schmucker die Semantik dieser vertikalen Dynamik über den Gracchus-Bezug hinaus auch mit dem (anthropologisch gedeuteten) Motiv der *Jakobsleiter* zu begründen versucht, das bekanntermaßen einer biblischen Traumerzählung entstammt.²² Schmucker bezieht sich dabei auf ein Zitat in einem von Kafkas Jäger-Gracchus-Fragmenten: „Ich bin“ (so Gracchus über sich selbst) „immer auf der großen Treppe, die hinaufführt. Auf dieser unendlich weiten Freitreppe treibe ich mich herum, bald oben bald unten, bald rechts bald links, immer in Bewegung. [...] Nehme ich aber den größten Aufschwung und leuchtet mir schon oben das Tor, erwache ich auf meinem alten, in irgendeinem irdischen Gewässer öde steckenden Kahn“ (NSF-I 309). Für eine solche große Freitreppe gäbe es in Ikonographie der Jakobsleiter durchaus kunsthistorische Belege, und Schmuckers Übertragung auf die abstrakte Struktur, die Dynamik von Sebalds Erzählung ist im Ganzen sehr plausibel.²³ Es spricht indes nichts dagegen, das Auf-und-ab nicht nur metaphysisch-eschatologisch bzw. philosophisch-anthropologisch in Schmuckers Sinne (siehe Fußnote 22), sondern zusätzlich auch ‚psychopathologisch‘-anthropologisch (und zugleich poetologisch-verfahrensästhetisch) zu lesen, im Sinne eines ‚wilden‘ Selbstheilungsversuchs, wie ihn Navratil skizziert. Das heißt nicht zuletzt, die metaphysische Vertikaltopik von Himmelreich/Paradies und Unterwelt/Hölle gleichsam säkularisiert und psychologisiert zu lesen: eben als das Schwanken der

²² Cf. die Abschnitte C.II.1.c (zu Sebalds Kafka-Essay *Tiere, Menschen, Maschinen*) und C.II.2.a.ß. (zum „Hinauf/hinab“-Bewegungsmuster in *SG*) in Schmucker 2011: 82 ff. und 99 ff.; die relevanten Stellen finden sich jeweils am Anfang des Abschnitts.

²³ Im Einzelnen wäre wohl zu diskutieren: Schmucker meint bei Sebald eine Art synkretistischer Synthese aus den anthropologischen Systemen von Descartes (*Traité de l'homme*) und Pico de la Mirandola (*Oratio de hominis dignitate*) aufzeigen zu können; in letzterem steht der ‚Mensch‘ als Wesen zwischen ‚Tier‘ und ‚Engel‘, bei Descartes geht es um eine mechanistische Auffassung des menschlichen Körpers (‚Mensch‘ und ‚Maschine‘). Schmucker bezieht sich dabei auf Sebalds Essay „zu Kafkas Evolutionsgeschichten“ mit dem Titel *Tiere, Menschen, Maschinen*. Ich kann an dieser Stelle noch nicht darauf eingehen, im letzten Kapitel der Studie (IV/8) wird aber in der Tat noch ausführlich die Rede sein müssen von diesem Essay.

Befindlichkeit zwischen Verschlimmerung und Besserung der „Zustände“ bzw. als abwechselnde Annäherungen an die entgegengesetzten Pole eines möglichen *Auswegs* („oben“) oder eines restlosen Verfallens an die destruktive Dynamik der Ich-Auflösung („unten“).

[iv.] **Ernst Herbecks Krankengeschichte** Auf den Entschluss des Erzählers, den Tag vor der Weiterreise nach Venedig mit Herbeck zu verbringen, folgt im Text unmittelbar (nach einem einfachen Absatz) eine Einführung der Figur Ernst Herbeck (die bis dahin im Text nicht vorkam) in Form einer stark komprimierten Krankengeschichte. Dieses Textstück ist in seinem sachlich-referierenden Tonfall erzählt und zeichnet sich signifikant dadurch aus, dass keine Diagnose (in Herbecks Fall: „Schizophrenie“) benannt wird, sondern die Darstellung sich stattdessen ganz auf die Beschreibung der Symptomatik konzentriert, sowie durch ein auffälliges Verzicht auf jegliche *Erklärung*:

Ernst Herbeck leidet seit seinem zwanzigsten Lebensjahr an seelischen Störungen. 1940 wurde er erstmals in eine Klinik eingeliefert. Er war bis zu diesem Zeitpunkt als Hilfsarbeiter in einem Rüstungswerk beschäftigt gewesen. Auf einmal hatte er kaum mehr etwas essen und kaum mehr schlafen können. Nachts war er wach gelegen und hatte vor sich hin gezählt. Es zog ihm den Leib zusammen. Das Familienleben, besonders das scharfe Denken des Vaters, zersetzte ihm, wie er sich ausdrückte, die Nerven. Dadurch verlor er die Herrschaft über sich, haute beim Essen den Teller weg oder schüttete die Suppe unter das Bett. Manchmal besserten sich seine Zustände auf einige Zeit. Im Oktober 1944 wurde er zum Militär eingezogen, im März 1945 allerdings wieder entlassen. Ein Jahr nach Kriegsende kam es zu seiner vierten und endgültigen Einweisung. Er hatte sich nachts in den Straßen von Wien herumgetrieben, durch sein Gehaben Aufsehen erregt und auf dem Polizeiposten verdrehte Auskünfte gegeben. Im Herbst 1980, nach vierunddreißig Jahren Anstaltsleben, während derer er die meiste Zeit von der Kleinheit seiner Gedanken geplagt worden war und die Dinge wie durch ein feines Netz vor seinen Augen wahrgenommen hatte, wurde Ernst Herbeck probeweise aus der Krankheit in den Ruhestand versetzt. Er lebte jetzt in einem Pensionistenheim in der Stadt, unter dessen übrigen Insassen er nicht weiter auffiel. (AE 45)

In diesem Fall ist ein Blick auf die extrafiktionale Vorlage – immerhin figuriert Herbeck hier ja unter seinem vollen Klarnamen – aufschlussreich. Bevor ich jedoch dieses Herbeck-Biogramm in *Schwindel. Gefühle.* mit dem zugrunde liegenden Prätext (Navratils Angaben zu Herbecks Krankengeschichte in *Schizophrenie und Sprache*) anstelle, soll die Passage hier zunächst textimmanent analysiert werden: Auffällig ist hier zunächst die extreme Ellipse zwischen der knappen Schilderung von Herbecks „vierter und endgültiger Einweisung“, die

nach Angabe des Texts im Jahr 1946 stattfindet, und dem folgenden Satzanfang: „Im Herbst 1980...“. Dazwischen liegen, wie der Text angibt, 34 Jahre. Der ‚Inhalt‘ dieser Jahre – also der größte Teil von Herbecks Leben – wird extrem verkürzt zusammengefasst in der bildhaft charakterisierten Symptomatik einer tiefgehenden Derealisierung und Entfernung von der Welt („wie durch ein feines Netz“, „Kleinheit seiner Gedanken“). Von der Vorgeschichte, der Zeit vor der Erkrankung – und damit von Herbecks Leben bis zu seinem zwanzigsten Lebensjahr – wird überhaupt nichts gesagt. Durch extreme Verknappung und scheinbare Sachlichkeit der Angaben erhält das Wenige an Information, was der Text hergibt, besonderes Gewicht. Was lässt sich über die Inhalte, die thematischen Bezüge der beschriebenen „seelischen Störungen“ aussagen? Aus der Angabe „Hilfsarbeiter in einem Rüstungswerk“ ließe sich eine eher niedrige soziale und ökonomische Stellung ablesen sowie ein historischer Bezug zum Krieg. Der Rahmen des pathographischen Lebensabrisses, der sich auf die Zeit des Ausbruchs der Psychose bis zur dauerhaften Hospitalisierung im Jahr 1946 konzentriert, ist die Zeit des NATIONALSOZIALISMUS und der ZWEITE WELTKRIEG, die freilich nicht explizit thematisiert, sondern nur durch knappe Angaben wie „1940“, „nach Kriegsende“ usw. aufgerufen wird. Am meisten Raum nimmt in dem insgesamt verkürzten Lebensabriss die Evokation der subjektiven und äußeren Symptomatik ein. Zunächst äußern sich die „seelischen Störungen“ der Beschreibung nach in einem Versagen hinsichtlich elementarer biologischer Funktionen: Schlafen²⁴, Essen²⁵. So erscheint zunächst das Feld des Körpers besetzt („Es zog ihm den Leib zusammen“). Mit dem zwanghaften nächtlichen Zählen kommt aber zugleich ein Aspekt des Leidens am Geistigen, an der eigenen *Denkfähigkeit* zur Sprache. Die Betonung des Kognitiven in der Beschreibung von Herbecks „Zuständen“ ist auffällig: „das scharfe Denken“, „von der Kleinheit seiner Gedanken geplagt“ oder auch die ‚verschleierte‘ Wahrnehmung „wie durch ein feines Netz“ stellen Störungen kognitiver

²⁴ Rudolf Bilz, Prof. für medizinische Psychologie in Mainz, dessen zweibändige *Paläoanthropologie* (1971) eine der Hauptquellen für Sebalds anthropologisches Denken ist, präsentiert in dem Buch *Psychotische Umwelt: Versuch einer biologisch orientierten Psychopathologie* (1962, ²1981) den Entwurf einer „allgemeinen Psychopathologie auf Basis der Verhaltensphysiologie des Wachens und Schlafens“ (S. 11), der – wie Bilz’ evolutionspsychologische Thesen überhaupt – in vielen Aspekten relevant für die Analyse der ästhetischen Pathophänomenologie bei Sebald wäre. Bilz, von dem in dieser Studie immer wieder die Rede sein wird, konzeptualisiert (auf Basis der Umweltlehre Jakob von Uexkülls) ‚Krankheit‘ als *Passstörung* zwischen Organismus und Umwelt, Verlust der Subjekt-Umwelt-Kongruenz. In seinem Entwurf eines psychopathologischen Systems am Paradigma der Phänomene des hypnagogen Erlebens schreibt Bilz von einer „kosmischen Zuordnung“ von Biorhythmik und Himmelsmechanik: Schlafstörungen erscheinen in dieser Konzeption also gleichsam als Passstörungen kosmischen Ausmaßes: Folge ist ein „dissoziiertes Wachsein“. – Es wurde in der Sekundärliteratur vielfach darauf hingewiesen, dass Sebalds Ich-Erzähler auf seinen Reisen an chronischer Schlaflosigkeit leidet. Es wäre m. E. nicht übertrieben, die Bilz’schen anthropologischen und psychopathologischen Thesen, wie etwa auf der Ebene der Spuk- und Grusel-Motivik das Freud’sche „Unheimliche“, als konzeptionelle theoretische Vorlage für die narrative Gestaltung der Entfremdungssymptomatik bei Sebald, insb. in *Schwindel. Gefühle*, in Erwägung zu ziehen.

²⁵ Dem Thema Essen ist das gesamte Kap. IV/7 dieser Studie gewidmet.

Vorgänge dar, die allerdings in Sebalds Darstellung unbestimmt bleiben. Allerdings ist es das Denken des *Vaters*, das Herbeck besonders zusetzt. Als ein Feld des Leidens wird in der im informationsarm wirkenden Krankengeschichte, die Sebald zur Einführung der Figur Ernst Herbeck gibt, die FAMILIE („Das Familieneben“) markiert (die ja auch in Kipphardts literarischer Anamnese eine zentrale Rolle spielt), wobei allerdings auch hier nichts *Genaueres* ausgeführt wird. Das äußere Verhalten Herbecks, mit dem er sozial auffällig wird, äußert sich in Sebalds Darstellung – wie sich zeigen wird, höchst signifikanter Weise (→ IV/7) – zunächst wiederum primär als eine *Verweigerung des Essens*. Das kurze Intermezzo beim Militär wird zwar in keiner Weise dargestellt, aber immerhin, in diesem fast nur aus Ellipsen bestehenden Biogramm, überhaupt erwähnt; die Einziehung zum Militär scheint im Kontext dieser Krankengeschichte zunächst Ausweis für die zeitweilige Besserung des Subjekts (sogar zum Kriegsdienst schien es verwendbar, also doch wohl *tauglich* im ernsthaftesten Sinne!); an dem noch im selben Satz berichteten baldigen Abbruch der kaum begonnenen Militär-Laufbahn erweist sich dann aber sogleich die Dysfunktionalität der sozialen Person des Kandidaten.

Besonders hervorzuheben ist mit Blick auf den narrativen Kontext natürlich der Anlass, mit dem die endgültige Einweisung ‚begründet‘ wird: das Sich-‚Herumtreiben‘ in den Straßen von Wien. Mehr braucht es eigentlich nicht (so suggeriert der Text), um als verrückt wahrgenommen zu werden. Kaum zwei Buchseiten zuvor hat sich der Erzähler (worauf er selbst an dieser Stelle mit keinem Wort verweist) selber genau so in Wien „herumgetrieben“, ziellos gehend – John Zilcosky weist auf den Ausdruck ‚*in die Irre gehen*‘ hin²⁶ – und obendrein mit Vögeln redend, mit einem Plastiksack voll wunderlicher Dinge²⁷. In der Wiener Episode, der er doch eben erst entronnen ist, klopfte der Erzähler schon an das Tor zur (sozialen) Unterwelt, sei es die der „großen Spitäler“, sei es die der Obdachlosigkeit (über die es auch noch eine schöne Episode in *Schwindel. Gefühle.* gibt, die ich im Kap. IV/8 bespreche). Die stillschweigende Parallelisierung der beiden Lebensläufe über das Motiv der ‚irren‘ Wanderungen durch Wien ist eines der zahlreichen mehr oder weniger subtilen Mittel, mit denen Sebald – „tangentiell“, „*by proxy*“ – ‚seine‘ eigene Geschichte (die seines autofiktionalen Alter-Egos) einer Wahnsinns-Fallgeschichte annähert.²⁸

²⁶ Cf. Zilcosky 2006: 688.

²⁷ Siehe auch den Abschnitt zu Kipphardts Darstellung des Phänomens des Schrott-Sammelns bei Anstaltspatienten in Kap. IV/8.

²⁸ Melissa Etzler (2014: 14, Fn. 134) merkt an, dass die Ursache-Wirkungs-Richtung in Sebalds Thematisierungen des Wahnsinns durchaus nicht klar sind: Man kann immer wieder den Eindruck erhalten, Sebald behaupte eine ‚*Verursachung*‘ des Wahnsinns – des Irre-Werdens – *durch* das Irre-Gehen: Weil (so ließe sich das Ganze etwa ausformulieren) ohnehin die Welt selbst, *an sich* ‚irre‘ ist, also sinnlos, heillos, ist ein Verlassen der geordneten Wege, etwa der Normalspur der Teleologie (des zielstrebigen Durch-die-Welt-Gehens)

Herbeck als Figur in *Schwindel. Gefühle.* ist im letzten Teil der Untersuchung eine eigene Sektion im Kap. IV/8 reserviert. Im Kontext des vorliegenden Kapitels wird nur seine in den Text eingeschobene Krankengeschichte als eine Repräsentation manifest psychotischen Erlebens und Verhaltens betrachtet, also primär im Hinblick auf die Symptomatik und die thematischen ‚Vektoren‘, mit denen sie durch die erzählerische Inszenierung versehen ist. Im Hinblick darauf ist ein Vergleich zwischen Sebalds Text und seiner Quelle aufschlussreich, um die zweckmäßige Stilisierung dieser so auffällig lakonischen Krankengeschichte deutlicher hervortreten zu lassen. Ich verlasse mich dabei weitgehend auf den von Mario Gotterbarm bereits angestellten Abgleich der „kursorischen Beschreibung der Krankheitsgeschichte Herbecks“ mit der Vorlage: den biografischen Angaben zu Herbeck in Navratils *Schizophrenie und Sprache*.²⁹ Gotterbarms Vergleich zeigt deutlich, dass Sebald die von Herbeck selbst bei der ersten und zweiten Einlieferung gemachten Angaben in *seiner* Version von Herbecks Krankengeschichte ‚unterschlägt‘, um die erst bei der *dritten* Einlieferung erstmals zu Protokoll gegebene Bedeutung des *Vaters* im Zusammenhang der Psychose hervorzuheben: Herbecks Wahnvorstellungen hatten sich zunächst vor allem um ein „Mädchen“ gedreht, das ihn „hypnotisiere“ oder sonst von ferne (quasi telepathisch) beeinflusse – eine Angabe, aus der Kipphardt in *seiner* fiktionalen Verwendung desselben Prätextmaterials eine größere Geschichte herausspinnt, die seiner Kritik an der repressiven Sexualmoral der Elterngeneration entspricht (siehe Kap. I/1 und III/5). Dieses gesamte Bezugsfeld – also das in *Schwindel. Gefühle.* sonst ja durchaus relevante Bezugsfeld *Sexualität* – wird in Sebalds selektiver Paraphrase der Navratil’schen Quelle eliminiert. Überhaupt fällt auf³⁰, dass Sebald die bei Herbeck deutlich vorhandene *Paranoia* (im Sinne von Verfolgungswahn, verschwörungstheorieartigen Vorstellungen von Überwachung, ‚Fernsteuerung‘ etc.) in seiner Darstellung der Symptomatik *gänzlich auslässt*, auch die ausgeprägten Halluzinationen (‚Stimmenhören‘) mit keinem Wort erwähnt. Das mag zum einen mit seiner eher negativen Charakteristik des Paranoikers als Typus zusammenhängen, die er auf Basis von Elias Canettis Betrachtungen aus *Masse und Macht* in zeitlicher Nähe zu

oder – wie das Wien-Erlebnis des Erzählers demonstriert – des durch Arbeit und feste Gewohnheit geregelten Alltags, *per se* schon fast gleichbedeutend mit Irre-Werden, weswegen es auch eines äußerst starken Charakters bedarf, um sich in dieser lebensfeindlichen Luft (die man wohl mit dem extremen Klima des Camus’schen „Absurden“ gleichsetzen könnte) länger zu bewegen, ohne irreversibel verrückt zu werden. Der Sebald’sche Erzähler, der ja nur zeitweilig ein bisschen durchdreht und letztlich doch diskursfähig bleibt, wäre also eigentlich, trotz seiner so effektiv inszenierten Aussetzer, als ein solcher, letztlich doch ziemlich *fester* Charakter zu bezeichnen – wie bspw. Mario Gotterbarm (2016) gezeigt hat (cf. 460 f.).

²⁹ Gotterbarm 2016: 634 f.

³⁰ Die folgenden Beobachtungen sind meine eigenen, basieren aber auf dem von Gotterbarm angestellten Abgleich zwischen Quelle und Sebalds Umschrift. Die bei Gotterbarm reproduzierten Textauszüge *zeigen* das hier zu Ergänzende recht deutlich, Gotterbarms Kommentar geht aber nicht explizit darauf ein.

seiner essayistischen Beschäftigung mit Herbeck anstellte³¹ – der Paranoiker ist ein Macht-Mensch, dem es auf narzisstische Ich-Expansion ankommt: also das genaue Gegenteil zu dem Bild, das Sebald von Herbeck zeichnet: dem des exemplarischen ‚kleinen‘ Künstlers nämlich.

Der Befund, der bei einem Vergleich von Sebalds Beschreibung und ihrem Prätext bei Navratil ins Augen fällt, ist also, dass Sebald das Bild der Symptomatik durch Selektion und Auslassungen stark verändert hat, indem er bestimmte Symptom- und Themenkomplexe ganz getilgt hat in seiner Umschrift der Vorlage. Gotterbarms Auswertung des Vergleichs läuft, etwas grob, darauf hinaus, dass Sebald, der als ‚Achtundsechziger‘ (diese Generations-Charakterologie und die Zuordnung des Falls Sebald zu dieser Kollektivdiagnose gehört zu den zentralen Prämissen wie ‚Ergebnissen‘ von Gotterbarms Sebald-Studie) einen ‚typischen‘ Vaterkomplex gehabt habe (was man im Hinblick auf die literarische Autofiktion in *Schwindel. Gefühle.* immerhin bestätigen könnte) und dieses auf Herbeck als ‚Parallellfall‘ oder vielmehr Projektionsfolie³² übertragen wolle, indem er die bei Navratil mitgeteilte Krankengeschichte so umschreibt, dass „eine bestimmte ätiologische Deutung“ nahegelegt werde: eben die Familie und insbesondere ein Vaterkonflikt als Ursache der seelischen Störung.³³ Aus Gotterbarms Ausführungen im weiteren Kontext ließe sich diese Interpretation von Sebalds Änderungen am Prätext dahingehend ergänzen: Sebald wolle Herbeck als Projektionsfigur, nämlich als exemplarische Heiligenfigur (ja als *Märtyrer*) seiner eigenen normativen Kunstauffassung stilisieren, und zu diesem Zweck muss er – gemäß der Sebald’schen ‚Idealvorstellung des Guten‘, wie sie Gotterbarm für Sebalds Gesamtwerk herausarbeitet³⁴ – mit seinem eigenen Wertekanon inkompatible Aspekte, wie eben das Sexuelle, die ‚paranoischen‘ Züge u. dgl., unter den Tisch fallen lassen. Zu dieser (Gotterbarm hier keineswegs unterstellten, vielmehr aus dem Kontext eindeutig zu extrapolierenden) Interpretation passte im Übrigen auch der (ebenfalls aus Gotterbarms Textvergleich ablesbare, aber von ihm selbst nicht angemerkte) Befund, dass Sebald aus der Aufzählung der Zwangshandlungen rund um die im Familienkreis eingenommenen Mahlzeiten, die Herbeck bei einer seiner Einlieferungen selbst beschrieb, gezielt diejenigen selektierte, die eine *Verweigerung* des Essens darstellen – und die entgegengesetzten ‚Unanständigkeiten‘ wegließ, die Herbeck/Navratil ebenfalls erwähnen: Aus Herbecks Aussage „Beim Essen muß ich unanständig sein, entweder mit den Händen essen oder auf

³¹ Cf. den Anfang des Essays *Summa scientiae* in BU.

³² Cf. Gotterbarm 2016: 636.

³³ Gotterbarm 2016: 634.

³⁴ Cf. das Kapitel 12.4 in Gotterbarm (2016): „Welches Leben führt der Erzähler und welches Leben will er führen?“ (541–562); sehr kompakt und dabei allenfalls *ein wenig* überzeichnend/simplifizierend dargestellt in dem Schema „Sebalds Vorstellung des Guten“ auf S. 544.

einmal sehr viel in den Mund stecken oder den Teller weghauen“ (S&S 90³⁵, Hervorhebung von mir), die dieser zudem als *Zwangshandlung* nach dem Befehl der „Stimmen“ deklariert, wird in Sebalds Umschrift eine quasi auf das eigene Konto Herbecks gehende *Verweigerung* der Nahrungsaufnahme. (Sebalds Idealtypus des Künstler-Märtyrers ist ein Asket, der stopft sich nicht den Mund voll, so haut *Sebalds* Herbeck nur den Teller weg.) Sicher liegt Gotterbarm richtig, wenn er meint, dass Sebalds Umschrift der Krankengeschichte vor allem auf die Stilisierung Herbecks zur exemplarischen *Künstlerfigur* in Sebalds Sinne abziele – wenngleich, was bei aller Subtext-Leserei so ganz irrelevant ja vielleicht auch nicht ist, Herbecks ‚Künstlertum‘ im gesamten Text *explizit* überhaupt nicht groß thematisiert, ja bis auf einen *einzig* Satz nicht einmal *erwähnt* wird (cf. IV/8). Herbecks psychische Krankheit wird also bei Sebald primär als ein *Erkrankung am Denken*, ja als eine Erkrankung *des* Denkens, eine *Geistes*-Krankheit dargestellt, Herbeck wird zu einem „am Denken erkrankten Subjekt“ und damit (cf. das Vorwort zu LL) in der Tat zu einer typischen Sebald’schen Schriftsteller-Figur: einer, der die vorgezeichneten Denk- und Erkenntnis-Wege verlässt und sich auf die ziel- und endlosen Assoziationswege der „Wahrheitsfindung“ (BU 11), d. h. *vorderhand in die Irre* begibt.

Es bleibt allerdings der Befund zu deuten, dass Sebald in seiner Umschrift von Herbecks Krankengeschichte Themenfelder und Symptomkomplexe ‚löscht‘, die er selbst angesichts der anderen ‚Fälle‘ in *Schwindel. Gefühle*. (Beyle, Dr. K., Ich-Erzähler) eigens *aktiviert*, also vor allem das Thema ‚Sexualität‘ und das Symptom der ‚Paranoia‘. Wäre diese Operation an dieser entscheidenden Schaltstelle im Text – zwischen der expositorischen Wien-Episode und dem Aufbruch des Erzählers zur eigentlichen Italienreise – als eine Art programmatische Markierung lesen, die die Aufmerksamkeit des Lesers für die Reise nach Italien (bzw. *all'estero*, ‚in die Fremde‘), die der Erzähler unmittelbar nach seinem Treffen mit Herbeck antritt, auf ganz bestimmte Themen lenkt, sie gleichsam ‚bahnt‘? Indem in der verkürzten Krankengeschichte Herbecks das *geschichtliche* Bezugsfeld (Zweiter Weltkrieg) hervortritt (die hier neu auftauchenden Themen des Vaterkonflikts und des Essens sind an dieser Stelle des Texts noch nicht klar einzuordnen), würden die Zustände des reisenden Erzählers als Symptomatik eines am Geschichtszusammenhang irre werdenden Denkens deutbar. Und tatsächlich scheint der weitere Verlauf der Erzählung eine solche Lesart zunächst zu bestätigen, indem in der darauffolgenden Venedig-Episode historische Themen und Figuren in den Vordergrund treten, Gestalten aus dem Geschichtsbuch, die dem Erzähler als Wiedergänger über den Weg laufen oder im Vaporetto an ihm vorbeigleiten – so begegnet

³⁵ Hier zit. n. Gotterbarm 2016: 635.

dem Erzähler bspw. gleich als erstes in Venedig ein gespenstischer Doppelgänger Ludwigs des II. von Bayern (was natürlich auch wiederum ein Verweis auf ‚Wahnsinn‘ ist).

Bevor ich nun vor diesem Hintergrund weitere psychische Störungsanfälle des Erzählers betrachte, sei abschließend noch auf ein weiteres, letztes Themenfeld verwiesen, das in dem kursorischen Bericht zur Krankengeschichte der Figur „Ernst Herbeck“ aufscheint. Wenn es heißt, dass Herbeck zum Zeitpunkt der Erzählungshandlung (Okt. 1980) in einem „Pensionistenheim“ lebt, „unter dessen übrigen Insassen er nicht weiter auffiel“, so ist damit auch ganz *en passant* eine, wie mir scheint, implizite Hauptthese des Sebald’schen Wahnsinnsnarrativs angedeutet: Dass nämlich mit fortschreitendem Alter die Grenze zwischen ‚normal‘ und ‚gesund‘ zusehends obsolet werde, indem der Mensch sich, je länger sein individuelles Dasein währt, *so oder so* abhandenkommt. Der Fall der ‚pathologischen‘ Abweichung und der Normal-Fall des Sich-Verlierens fallen schließlich zusammen und zeigen, dass es (wie bei Kipphardt, aber in anderem Sinne) die ganz gewöhnlichen Lebenserfahrungen sind, an denen der eine allenfalls etwas früher, der andere etwas später irrewird. In seinem ersten Essay zu Herbeck deutet Sebald die ‚Ich-Schwäche‘ (Verlust der Ich-Kohärenz) des Schizophrenen als ein Erinnerungsdefizit, durch welches es dem Kranken unmöglich werde, sein eigenes Leben als eine zusammenhängende, ‚sinnvolle‘ Erzählung zu synthetisieren. Das gleiche gilt aber, in allenfalls abgemilderter Form, für biografische Selbstsynthese überhaupt, ist sozusagen ein allgemeines auto-poetologisches Problem der Identitätsherstellung, das sich auch bei altersbedingter Gedächtnisstörung etwa oder auch bei all denjenigen als Krise manifestiert, denen durch biografische Verwerfungen oder aufgrund einer besonderen Disposition die eigene Ich-Erzählung unverständlich wird. So enthält die kurze Krankengeschichte „Ernst Herbecks“ auch Bezüge zu den Themenfeldern Altern und Erinnerung, die zwischen den schmerzenden Feldern des devianten ‚Falls‘ und denen der Normalbiografie vermitteln.

[v.] Venedig, 1./2. Nov. 1980: Stupor Die nächste Episode, die als mögliche Darstellung psychopathologischer Zustände hier relevant ist, spielt in Venedig: der zwei volle Tage lang anhaltende Stupor des Erzählers in seinem Hotelzimmer, während dem er in visionsartigen Träumen versinkt. Der vorangehende Venedig-Abschnitt (es handelt sich um den ersten Aufenthalt 1980) enthält bereits in relativ dichter Folge Hinweise auf ‚Wahnsinn‘, ‚Geisteskrankheit‘ etc., zunächst in Form von eher punktuellen Erscheinungen: So begegnet dem Erzähler gleich zu Beginn ein Wiedergänger Ludwigs II. von Bayern (dem populären Gedächtnis als ‚geisteskranker‘ König bekannt, zugleich ein bis heute ungeklärter Todes-,

also ein potenzieller Kriminalfall) – Ludwig II. als Wasserleiche (intratextuell natürlich auch eine Vorausdeutung auf die Serienmörder der „Gruppe Ludwig“, die dem Erzähler bald darauf begegnen). Der Großteil der Venedig-Episode besteht aus literarischen Reminiszenzen an frühere Venedig-Reisende, so an Franz Grillparzer, den Sebald als „hypersensiblen Beamten“ bezeichnet, der ganz Venedig unter dem unheilvollen Schatten des Dogenpalasts wahrgenommen habe und den die gefühlte Präsenz der unerlösten Seelen der Justizopfer, der „Mörder“ wie der „Gemordeten“, in der Luft Venedigs physisch krank gemacht habe („Fieberschauer“, 63). Eine breiter nacherzählte Episode handelt von Giacomo Casanovas Flucht aus den sog. Bleikammern des Dogenpalasts (nach dessen autobiografischem Bericht *Histoire de ma fuite des prisons de la République de Venise* [etc.], 1788): eine Justiz-Fallgeschichte zunächst, die aber auch Anklänge an das Thema der Psychopathologie enthält, auf die ich mich hier beschränke. So wird etwa eine Reflexion des unter körperlichen Extrembedingungen inhaftierten Casanova paraphrasiert (von der ich mir nicht sicher bin, ob sie nicht von Sebald selbst verfasst und Casanova bloß in den Mund bzw. in den Prätext gelegt ist), die zu den wenigen ‚theoretischen‘ Aussagen über den Wahnsinn zählt, die sich in *Schwindel. Gefühle* finden:

Casanova denkt nach über die Grenzen der menschlichen Vernunft. Er stellt fest, daß es zwar selten vorkomme, daß ein Mensch verrückt wird, daß aber doch die meiste Zeit nicht viel dazu fehlt. Es bedarf nur einer geringfügigen Verschiebung, und nichts mehr ist, was es war. Den klaren Verstand vergleicht Casanova in seinen Überlegungen mit einem Glas, das nicht zerbricht, wenn es nicht zerbrochen wird. Wie leicht aber ist es zerstört. Mit einer verkehrten Bewegung nur. (AE 65)

Ob nun diese Reflexionen (in dieser Form) tatsächlich irgendwo in Casanovas autobiografischem Bericht über seine Flucht aus den Bleikammern zu finden sind (ich habe es nicht überprüft) oder ob sich Sebald hier, wie so oft, in einen literarischen Prätext einschleicht, ist nicht entscheidend; die Casanova zugeschriebenen Überlegungen zu der Grenze zwischen Wahnsinn und klarem Verstand sind in Sebalds Text offenkundig funktionalisiert als eine Art ‚theoretischer Kommentar‘ zum Ganzen *seiner* Erzählung: Die Reise des Erzählers verläuft ja just *auf* der in dem Zitat thematisierten Grenze, um die herum die narrative Verlaufskurve oszilliert.

Sebald erzählt außerdem, wie Casanova eines Tages während seiner Haft auf dem Dachboden des Dogenpalasts eine alte Mappe mit Gerichtsakten aus dem 17. Jahrhundert findet. Die darin aufgezeichneten Fälle handeln mehrheitlich von sexuellen „Transgressionen“ (67), vor allem Päderastie, und lesen sich wie ein Kompendium der *psychopathia sexualis*.

„Zweifellos“, so kommentiert der Erzähler abschließend die kurze Auflistung von Straftaten, „war die Rechtsprechung damals, wie später nicht anders, zum Großteil mit der Regulierung des Liebestriebs befaßt“ (AE 67). – Damit tritt nun gerade wieder das Thema Sexualität, das aus Herbecks Krankengeschichte als Bezugsfeld eliminiert worden war, in den Vordergrund. Man erkennt hier gut, wie Sebalds Text zwischen den verschiedenen Diskurs-Feldern, die mit Thematisierungen oder Darstellungen psychopathologischer Symptomatik verbunden werden, gleichsam hin und her springt und eine eindeutige Festlegung auf *bestimmte* Inhalte, gar auf *ein* ‚Thema‘ des Wahnsinns praktisch untergräbt: Sah es gerade noch so aus, als trete nun zusehends der destruktive Aspekt menschlicher Geschichtstätigkeit, sozusagen Freuds „Destruktions-“ oder „Todestrieb“ (Thanatos) als Gegenstand der melancholischen Reflexion ins Zentrum, so tritt im nächsten Abschnitt doch wieder „Eros“ in den Vordergrund und verstellt mit seiner egomanischen Lustfixiertheit den Ausblick auf das große historische Panoramabild. Hier wird wesentlicher Unterschied im Vergleich mit Kipphardt sinnfällig: Die *Integration* der verschiedenen Aspekte und thematischen Bezugsfelder der Symptomatik zu einer einheitlichen Lesart wird bei Kipphardt durch explizierende Textelemente befördert, während Sebalds Text umgekehrt gerade so angelegt ist, dass eine solche Integration noch sehr lange aufgeschoben wird und die Hypothese des Lesers, worum es hier eigentlich gehe, in Schweben bleibt – ein wenig so wie in den Fallgeschichten Freuds, wo sich aus der Verworrenheit einer diffusen Symptomatik und einem um seltsame Details verschlungenen Analyseweg ganz allmählich die Integration der Fragmente zur Lösung des Rätsels fügt. (Freilich bleibt es fraglich, ob es bei Sebald eine so saubere Auflösung wie am Ende bei Freud überhaupt je geben wird.)

Das Problem der einheitlichen (oder zumindest dominanten) Lesart ist im Übrigen ja ein Kernproblem in der Wissensgeschichte psychopathologischer Diskurse selbst. Von alter her ist die Geschichte des medizinischen Denkens geprägt von Versuchen, einheitliche Theorien, Erklärungsmodelle, umfassende Systematiken zu entwickeln, ob es nun die Humoralpathologie war oder der Versuch der modernen Psychiatrie, alle seelischen Störungen auf organische Ursachen zurückzuführen, oder auch eine beispiellos einheitliche Universaltheorie und ‚große Erzählung‘ wie die Freud’sche Psychoanalyse. Sicherlich läge eine mögliche ‚Tugend‘ literarisch-narrativer (in Abgrenzung von wissenschaftlich-systematischer) Psychopathologie gerade darin, auf eine solche einheitliche Erklärung zu *verzichten* zugunsten einer genaueren und ‚Wahrhaftigkeit‘ statt Systematizität verpflichteten Beschreibung. Doch die Kunst hat ihre eigenen Systemzwänge, und was den konkret hier zu betrachtenden Fall von *Schwindel. Gefühle.* angeht, so ist die ästhetische Form des Texts

andererseits geradezu darauf angelegt, den Leser zur Suche nach einer dominanten Leserichtung zu drängen: Die erstmals von Atze (1997) als „Koinzidenzpoetik“ beschriebene Art der Kohärenzerzeugung im kompositorischen Gefüge von *Schwindel. Gefühle.* beruht ja u. a. auf der Inszenierung ‚bedeutsamer Zufälle‘, dem ‚paranoischen‘ oder ‚abergläubischen‘ Herstellen von Zusammenhängen ‚zahlenmagischer‘ und anderer Art u. dgl. Inszenierungen, die nicht sowohl die absolute *Kontingenz* repräsentieren als vielmehr auf das Wirken einer unbegreiflichen, quasi metaphysischen *Ordnung* hindeuten, einer Art Providenz, wie Peter Schmucker formuliert hat. Allenthalben wird auf ein unsichtbares Zentrum verwiesen, in dem alle Fäden zusammenliefen. Ein solchermaßen auf *ästhetische* Integration, auf eine Art ‚höhere‘ Synthese, etwas wie ein esoterisches System hin konstruierter Text ‚proviziert‘ quasi automatisch die Suche nach einem integrierenden Prinzip oder Begriff auf *semantischer* Ebene. Die Gestaltung der Krisenmomente als Symptomatik eines unidentifizierten und vielleicht unidentifizierbaren atopischen Syndroms, die Vagheit³⁶ und Offenheit der Bezüge ist das zentrale Gestaltungsmerkmal einer auf die Detektivarbeit des Lesers spekulierenden literarischen Praxis. Zugleich wirken das Überangebot an Sinnbezügen und die häufigen diesbezüglichen Kurswechsel im Erzählungsverlauf zugleich als irritierende und mystifizierende Textstrategie. Ein über die Textimmanenz hinausgehender Blick auf die von Sebald verwendeten und dabei ‚redigierten‘ Prätexte zeigt dies nochmals deutlich: Während Sebald aus Herbecks Krankengeschichte alle sexuellen Aspekte und Wahn-Inhalte tilgt, ‚redigiert‘ er den verwendeten Casanova-Prätext so, dass in seiner Version das Dossier mit den Justizfällen aus dem 17. Jahrhundert *ausschließlich* sexuelle Vergehen auflistet, während die Anklagepunkte im Originaltext heterogener ausfallen.³⁷ Eine vereinheitlichende Bearbeitung des Materials zur Etablierung eines konsistenten thematischen Bezugfeldes, bspw. des sexuellen, wodurch dann eine sexualätiologische Deutung der Symptomatik nahegelegt würde, wäre bei den verwendeten Prätexten ohne weiteres möglich gewesen (im Falle der genannten Beispiele sogar mit geringerem Aufwand³⁸); man könnte daher annehmen, dass der ‚implizite Autor‘ hier tatsächlich eine Erschwerung der semantischen Integration im Sinn hat.

³⁶ Cf. den einschlägigen Aufsatz von Doren Wohlleben zum „Effet de flou“ in *Schwindel. Gefühle.* in Niehaus/Öhlschlager (Hrsg., 2006).

³⁷ „Sebald’s narrative does some editing work on Casanova’s text, [...] so that the passage appears focused solely on sexual transgression, particularly paedophilic transgression” (Maguire 2014: 96).

³⁸ ... also etwa, indem man bei Casanova das sexuelle Moment, wie geschehen, etwas hervorgehoben und in der Krankengeschichte Herbecks die sexuellen Inhalte, statt sie auszusortieren, einfach beibehalten hätte.

Der Ich-Erzähler erleidet den nächsten deutlichen ‚Schub‘ in Form einer lähmungsartigen Starre, die ihn in seinem Hotelzimmer am Morgen nach seiner Ankunft in Venedig überkommt. Zunächst scheint das Erwachen unter einem guten Vorzeichen zu stehen, denn der Erzähler registriert beim Erwachen verwundert die ganz ungewohnte Stille, mit der in Venedig der Tag anbricht. Es ist die Abwesenheit von den sonst dominierenden Geräuschen des *Autoverkehrs*, die den Erzähler so wundersam anmutet:

Wie oft, dachte ich mir, bin ich nicht schon so in einem Hotelzimmer gelegen, in Wien, in Frankfurt oder in Brüssel, und habe, die Hände unterm Kopf verschränkt, nicht wie hier auf die Stille, sondern mit wachem Entsetzen auf die Brandung des Verkehrs gehorcht, die zuvor schon stundenlang über mich hinweggegangen war. *Das also ist, habe ich mir dann immer wieder gedacht, der neue Ozean.* Unaufhörlich, in großen Schüben über die gesamte Breite der Städte kommen die Wellen daher, werden lauter und lauter, richten sich weiter und weiter auf, überschlagen sich in einer Art von Phrenesie auf der Höhe des Lärmpegels und laufen als Brecher aus über den Asphalt und die Steine, während von den Stauwehren an den Ampeln bereits neue Wogen hereinrauschen. *Ich bin im Verlauf der Jahre zu dem Schluß gelangt, daß aus diesem Getöse jetzt das Leben entsteht, das nach uns kommt und das uns langsam zugrunde richten wird, so wie wir das langsam zugrunde richten, was da war lange vor uns.* Ganz und gar unwirklich dünkte mich darum die Stille über der Stadt Venedig an diesem frühen Morgen des Allerheiligentags [...] (AE 73, meine Hervorhebungen)

Es ist nämlich Allerheiligen, also der 1. November 1980. Diesen Tag und den darauffolgenden (Allerseelen) wird der Erzähler sein Hotelzimmer nicht verlassen. Zunächst macht er sich noch einige Notizen, vor allem aber denkt er nach und gerät darüber in einen Zustand der „Bewegungslosigkeit“, der sich allmählich den Charakter einer bedrohlichen Starre, einer Art Lähmung annimmt.

es schien mir damals, als könne man sich tatsächlich ohne weiteres durch Nachdenken und Sinnieren allein ums Leben bringen, denn [...] meine Glieder [wurden] [...] immer kälter und starrer, so daß ich mir, als der Hauskellner, den ich gerufen hatte, schließlich mit dem Rotwein und den Butterbroten hereintrat, schon vorkam wie ein Bestatteter oder doch zumindest wie ein Aufgebahrter, der für die ihm gebrachte Libation wohl wortlos noch dankbar ist, sie aber nicht mehr zu sich zu nehmen vermag. (AE 75)

Die Erklärung für den Lähmungszustand des Erzählers scheint hier in aller Schlichtheit gegeben: Es ist das Nachdenken, wodurch der Erzähler in diesen Zustand verfällt, der ihn einem bereits Verstorbenen annähert. Eine zugleich recht pathetische Inszenierung: handelt es

sich doch um eine Art Mimikry an die Märtyrer und Toten, deren Andenken der katholische Doppelfeiertag Allerheiligen/Allerseelen gewidmet ist. Und zugleich wird das Nachdenken, das ja auch die Obliegenheit, die Bürde des Schriftstellers ist, als eine lebensfeindliche, ja *gefährliche*, selbstzerstörerische Angelegenheit gleichsam heroisiert – wobei man freilich eine gewisse parodistische Komponente der ganzen Episode nicht außeracht lassen sollte, ohne dass dadurch andererseits das Pathos ganz aufgehoben würde. Die schleichende Lähmung, die den Erzähler befällt, scheint jedenfalls situationsbezogen zu sein, eben durch das besondere Datum ausgelöst, also vielleicht weniger eine ‚pathologische‘ Erscheinung als ein Effekt der übermäßigen, quasi ‚medialen‘ Sensibilität des Erzählers. Ob es auch eine ‚kausale‘ Beziehung zu der die Allerheiligen-Episode eröffnenden Reflexion über den globalen Autoverkehr bzw. zu der Wahrnehmung der Stille über Venedig gibt, von der diese ausging, ist nicht zu entscheiden. Das Ereignis (wenn man so sagen kann) der Lähmung des Erzählers steht jedenfalls in einem *Kontext*, in dem anthropologische und zivilisationskritische – im einleitenden Abschnitt über den Verkehr sogar futurologische – Reflexionen in den Vordergrund drängen. Am Abend zuvor bzw. in der Nacht (vom 31. Oktober auf den 1. November) hat der Erzähler mit einem Einheimischen, den er „an einer Bar“ kennengelernt hatte und den er als „Malachio“, von Beruf Astrophysiker, vorstellt, einen nächtlichen Bootsausflug unternommen. Dieser Malachio gehört offensichtlich zum Typus der geistesverwandten Reisebekanntschaften, den „sympathischen Begegnungen“ (Gotterbarm) des Sebald'schen Erzählers, die in sämtlichen Sebald-Texten stets ähnlich ablaufen. Als Astrophysiker hat Malachio eine besondere Perspektive auf das irdische Leben, man könnte wohl sagen eine *höhere*, die dem Leitkonzept von Sebalds Gesamtwerk entspricht: der „naturhistorischen“ Universalperspektive auf Mensch, Kultur, Zivilisation, Geschichte. Die spontane Nachtfahrt „hinaus aufs offene Wasser“ (70) ist sozusagen eine Übung in höherer Anschauung, ein dezidiert melancholisches Unternehmen: Man betrachtet die nächtlich glimmende Wasserfront der Lagunenstadt und die „jenseits meilenweit sich erstreckende Lichterfront der Raffinerien von Mestre“ (70) als ein anthropologisches Schauspiel, gleichfalls die rund um die Uhr arbeitende Müllverbrennungsanlage der Stadt und, als ihr Pendant, die gigantische „Stuckysche Mehlmühle“ (71): Ein nächtlich-menschenleeres, gleichsam objektives Bild der menschlichen Zivilisation (Industrie, Nahrung, Abfall) – bevor dann in Form von Kirchtürmen wieder andere Symbole menschlicher Kultur in den Blick geraten, solche, die im Touristenführer vorzugsweise vermerkt sind. Man könnte hierin eine Gegenüberstellung einer materialistischen (im Sinne Sebalds „häretischen“) Metaphysik und einer konventionelleren Metaphysik, wie sie die Religion darstellt, sehen: Das *Licht*, auf das

in letzterer alles zentriert ist, wird in ersterer zum ebenso profanen wie mythisch-destruktiven *Feuer*, das als innerstes Prinzip menschlichen Lebens selbst noch im Kühlschrank brennt, wie Sebald in einem Interview einmal bemerkt hat. „Das Wunder des aus dem Kohlenstoff entstandenen Lebens [...] geht in Flammen auf“, so kommentiert Malachio den Anblick des nächtlichen Lichterglanzes (70). *Leben heißt Kohlenstoff verbrennen*, aus dieser biologisch-materialistischen Definition entwickelt Sebald an verschiedenen Stellen seines essayistischen wie seines erzählerischen Werks eine spekulative Universalperspektive auf Menschheit und Welt, die bisweilen an die Naturphilosophie der Frühromantik ebenso erinnert wie an die aus der „Metapsychologie“ entwickelte materialistische Kosmologie Freuds.

Zwischen dem Bootsausflug und der unmittelbar darauf folgenden Reflexion über den Autoverkehr (aus dem laut der Reflexion des Erzählers ein neues, transhumanes Leben entstehen wird) besteht offensichtlich ein thematischer Zusammenhang. Die Überleitung zu den lähmenden Reflexionen, die zur vorübergehenden ‚Totenstarre‘ führen, erfolgt jedoch über eine Kindheitserinnerung des Erzählers (narratologisch lässt es sich nicht entscheiden, ob diese Reminiszenz dem *erzählten* oder dem *erzählenden* Ich zuzuordnen ist). Wenn man den Stupor des Erzählers nicht rein ‚symbolisch‘ liest, sondern – insb. mit Blick auf die Kindheitserinnerung – auch nach einer möglichen intrafiktionalen ‚psychologischen‘ Erklärung fragt, so fällt tatsächlich ein Detail der vorangehenden Bootsausflug-Episode auf, das auf die Kindheitserzählung des vierten Teils vorausverweist. Während der nächtlichen Bootsfahrt scheint einmal (in einer deutlich dramatischen Lichtführung, cf. 71) ein Bild auf: ein Fresko an der Außenfassade der gigantischen Mehlmühle, „das eine Schnitterin mit einem Ährenbündel zeigt“ – eine „Erscheinung“, die an dieser Stelle bloß als „äußerst befremdliche“ kommentiert wird, weil sie als stereotyp rural-agrarisches Motiv „inmitten dieser Stein- und Wasserlandschaft“ deplatziert wirkt (71). In *Il ritorno in patria* wird dann aber ein Gemälde beschrieben, ebenfalls ein Fresko, das das gleiche Motiv der Schnitterin darstellt. Es befindet sich an einem Gebäude in dem Herkunftsort des Erzählers, der ländlichen süddeutschen Ortschaft W., und der Erzähler sagt, dass er sich vor diesem Bild in seiner Kindheit besonders stark „geängstigt“ gefühlt habe (cf. RP 225 f.).

Es sind also durchaus Bezüge im unmittelbaren Kontext der Lähmungsepisode zu finden, die diese als eine psychopathologische ‚Episode‘ lesbar machen, die aus in die Kindheit zurückreichenden Verstörungen resultiert. Freilich wird das venezianische Ernte-Fresko nicht explizit mit dem der Kindheit in Verbindung gebracht. Die explizite Kindheitserinnerung an die „Ortschaft W.“, die an dieser Stelle erstmals in *Schwindel. Gefühle*. erwähnt und eingeführt wird als der Ort, an dem „ich die ersten neun Jahre meines

Lebens verbrachte“ (73), steht vielmehr in Zusammenhang mit dem Bezugsfeld der Kulturkritik, das im unmittelbaren Kontext ja in Form der apokalyptischen Zukunftsvisionen angesichts des Autoverkehrs aufgerufen wird, und zwar verhält die Kindheitserinnerung sich dazu gleichsam komplementär, nämlich als *nostalgische*. Die Erinnerungen des Erzählers drehen sich um das Allerheiligen- und Allerseelen-Brauchtum, das in dem (offenkundig als katholisch zu erkennenden) Ort seiner Kindheit auf eine Weise gepflegt wurde, die nach der Beschreibung des Erzählers den Charakter eines allgemeinverbindlichen, offiziellen Rituals hatte. Im Gegensatz zu den größtenteils negativ-satirischen Schilderungen seines sozialen Herkunftsmilieus, die der Erzähler im vierten Teil von *Schwindel. Gefühle* gibt, schlägt die Reminiszenz an das Brauchtum des Totengedenkens in W. im Rahmen der Venedig-Hotelzimmer-Episode deutlich positivere Töne an. Die Rituale „der Erinnerung an die Leiden der heiligen Märtyrer und der armen Seelen“ werden als eminent *sinnstiftend* dargestellt, wobei diese Empfindung explizit der damaligen, also der kindlichen Wahrnehmung zugeschrieben wird (cf. 73 f.). Einerseits wird damit die melancholische Disposition des Erzählers in die Kindheit hinein verlängert und als eine quasi konstitutionelle Eigenschaft festgeschrieben; andererseits impliziert der Satz, dem Erzähler sei „in meiner Kindheit“ nichts „sinnvoller erschienen“ als die Rituale des Totengedenkens (73, meine Hervorhebung), möglicherweise den Hinweis, dass dem *erwachsenen* Erzähler die Verbindung zumindest zum offiziellen Ritual und damit zur metaphysischen Geborgenheit im Sozialzusammenhang abhandengekommen ist – oder vielleicht ist auch dieser selbst abhandengekommen (durch kulturellen Wandel, Säkularisierung).

So oder so hat die Reminiszenz einen deutlich nostalgischen Klang – wenngleich man angesichts der sonstigen Äußerungen des Erzählers gewiss nicht von einer im landläufigen Sinne konservativen oder reaktionären Sehnsucht nach Identität, Brauchtum, Tradition, verbindlicher Kultur etc. sprechen kann. Nostalgie ist im Kontext von Sebalds Werk nicht bezogen auf ein bestimmtes, historisch oder kulturtypisch konkretisierbares Damals, sondern – wie Graham Huggan in seiner Studie zu *Travel/Writing* im Zeitalter der Globalisierung schön herausarbeitet – eine ‚Krankheit‘ (*affliction*), deren Hauptsymptom eine Sehnsucht nach dem *Anderen*, quasi Transzendenten ist.³⁹ Diese würde ich jedoch weder mit Todessehnsucht noch mit einem religiösen Bedürfnis gleichsetzen. Festzuhalten ist an dieser Stelle aber einstweilen das Stichwort *Nostalgie*, das freilich selbst ‚inhaltlich‘ erst aufgefüllt werden müsste (sofern dies, mit Blick auf die eben skizzierte Interpretation Huggans, möglich ist). Was allerdings diese ‚Diagnose‘ allerdings interessant macht, ist (im Unterschied zu

³⁹ Cf. Huggan (2009); zu Sebald s. Kap. 4, Abschnitt „Hauntings“ (137–147), zu *Schwindel. Gefühle*. insb. 141–143; 146–147.

anderen Benennungen der dargestellten Zustände wie Melancholie, Schizophrenie, Paranoia, Neurose., die man alle in der Sekundärliteratur findet), dass sie neben dem ja schon von Sebald selbst sattem betonten Leidensaspekt auch ein positives, wenn auch vorderhand völlig unbestimmtes ‚Ziel‘ oder einen gewissen ‚utopischen‘ Zug impliziert, der die Bewegungen des Erzählers als Suchbewegungen motiviert.

Diese ‚utopische‘ Richtung deutet sich an in den Tagträumen, denen sich der Erzähler während seiner Inaktivität hingibt:

Ich malte mir aus, wie es wäre, wenn ich über die graue Lagune auf die Friedhofsinsel, nach Murano oder weiter noch bis nach San Erasmo oder auf die Isola San Francesco del Deserto in den Sümpfen der Heiligen Katharina hinüberfahren würde. (AE 75)

Bezeichnenderweise finden diese Ausflüge nur in der Imagination statt und nicht als wirkliche Bewegung im physischen Raum. Die kleine Liste von Loci, die als Ziele solcher (ja eigentlich durchaus möglichen) Ausflüge genannt werden, ist wohl keine rein zufällige Auswahl: die Friedhofsinsel, die als ‚Gemüsegarten‘ Venedigs fungierende Insel Sant’Erasmo⁴⁰, die stille Klosterinsel San Francesco del Deserto. Es handelt sich dabei durchaus nicht um Orte fernab aller touristischen Routen. In der Imagination aber, die von den *Namen* ausgeht, bieten die genannten Orte eine Zuflucht, die sie in Wirklichkeit vielleicht nur in sehr realistisch verminderter Form zu gewähren vermöchten. Immerhin wäre ein Spazieren entlang von Gemüsefeldern auch im ganz realen Rahmen (d. h. ohne die möglicherweise intendierten Anklänge an ein irdisches Paradiesgärtlein auf einer Insel jenseits der grauen Lagune) eine vergleichsweise angenehme Art, seine Zeit zu verbringen. Freilich brächte eine *reale* Fahrt etwa zur Insel *San Francesco del Deserto* selbst an einem nebligen Novembertag, wo die allgemeine touristische Aktivität etwas herabgedimmt ist, nicht kalkulierbare Hindernisse mit sich für das Unternehmen, sich im reinen Traum des Namens eine eigene Wüste zu schaffen.⁴¹

Konsequenterweise setzen sich die imaginären Ausflüge des Erzählers im Schlaf, d. h. im eigentlichen *Traum* fort, nun als *Aus-Flug* im wortwörtlichen Sinne:

⁴⁰ Die Schreibung *San Erasmo* bei Sebald ist entweder einer der bei Sebald nicht allzu seltenen Genauigkeitsfehler bei der Schreibung von Eigennamen oder meint evtl. den Hauptort der Insel, San Erasmo Chiesa.

⁴¹ Cf. Steinlechners Bezugnahme auf ein Traumnotat Walter Benjamins, im Kontext der Diskussion des Pathos bei Ernst Herbeck: Steinlechner 1989: 121; cf. Benjamin 1977: 298 f.

Darüber fiel ich in einen leichten Schlaf, sah den Nebel sich heben, die grüne Lagune ausgebreitet im Mailicht und die grünen Inseln wie Krauthäupter auftauchen aus der ruhigen Weite des Wassers. [...] (AE 75/76)

Diesen (hier nur unvollständig anzitierten) Traum werde ich an einem späteren Punkt der Untersuchung noch genauer betrachten (in Kap. II/4). Zu bemerken ist an dieser Stelle vorerst, dass das wahrnehmende Traum-Ich eine Art Vogelperspektive einnimmt und man daher, wenn dies auch nicht explizit gesagt wird, von einem Flug-Traum sprechen kann (das träumende Ich kommt zwar in dem zitierten Traum nur als ein ‚körperloses‘, schauendes Bewusstsein, als reiner Blick vor, aber die gleichsam ‚kartografische‘ Luftperspektive legt den Eindruck nahe, dass das träumende Ich über die beschriebene Landschaft fliegt oder schwebt). Die narrative Sequenz ‚31. Okt. – 3. November 1980‘ weist mithin einen signifikanten Bezug auf verschiedene *Fortbewegungsarten* (Modi der Mobilität) auf, indem ein Bogen geschlagen wird vom (realen) Ausflug im *Motorboot* über die Reflexionen zum *Autoverkehr* zur äußeren Bewegungslosigkeit im Hotelzimmer, zum *imaginären* Ausflug und Spaziergang und schließlich zum *Traum-Flug*. So könnte man das Thema *Mobilität* als das verbindende, dynamische Element dieser Sequenz identifizieren.

[vi.] **Blackout in Mailand: Vertigo** Als letztes Textbeispiel eines deutlich als ‚psychopathologisch‘ markierten Geschehens ist nun noch der dritte Beinahe-Zusammenbruch des Ich-Erzählers zu betrachten: einer der zentralen Krisis-Momente der Gesamterzählung. Diese Episode ist im Rahmen der zweiten Reise von 1987 situiert, also in einem chronologisch nicht mehr direkten (allenfalls diskontinuierlichen) Zusammenhang mit der Krise von 1980. Gleichwohl befindet der Erzähler sich keineswegs in einem sonderlich stabileren Zustand, vielmehr geht es 1987 gleich weiter mit exaltierten „Zuständen“ und düsteren Ahnungen. Insbesondere wird das Thema *Sexualität* als Bezugsfeld der derangierten Geistesverfassung, das sonst vor allem in den beiden *anderen* Fallgeschichten in *Schwindel. Gefühle. (Beyle und Dr. K.)* im Vordergrund steht, auf der zweiten Reise mehr als auf der ersten auch am Ich-Erzähler selbst behandelt. So gerät er auf einen doppelten Abweg, einmal indem er, (als überengagierter Kafka-Forscher) fälschlich für einen „Päderasten“ gehalten, in Limone sul Garda Zuflucht findet, und innerhalb dieses *détour* dann nochmals, weil er mit der Wirtin des Hotels ein wenig geflirtet hat und dafür von der unsichtbar waltenden diegetischen Metaphysik sogleich mit dem Verlust seines Reisepasses bestraft wurde. So muss er nach Mailand fahren, um sich auf dem Konsulat einen neuen Pass zu besorgen. Wenn es ihm dann während des Blackouts, den er in Mailand erleidet, trotz angestrengtesten Nachdenkens nicht gelingt, „mir

Rechenschaft zu geben über den Verlauf der letzten Tage, die mich hierher gebracht hatten“ (130), so ist das nicht gar zu unverständlich insofern, als der komplizierte Verlauf – genau betrachtet, war es sogar ein *dreifacher* Abweg, der ihn hierher gebracht hat (die Episode mit den Kafka-Zwillingen im Bus Richtung Riva lag ja bereits auf einem ersten Abweg, weil der Erzähler sein eigentliches Ziel, Verona, aufgrund einer spontan auftretenden Lähmung nicht erreichen konnte) – als der „Verlauf der letzten Tage“ wirklich ein wenig kompliziert war. Nichtsdestotrotz ist der verhältnismäßig stark sexuell aufgeladene Kontext dieser letzten Tage, die nach Mailand und zum Blackout führten, natürlich verdächtig, wenn es um eine scheinbar urplötzlich auftretende Erinnerungsstörung geht. Eine für freudianische Psychoanalyse gewiss sehr ergiebige Indizienlage. Doch der unmittelbare Kontext der Blackout-Szene, also die Episode des Mailand-Aufenthalts insgesamt, an deren Ende der Blackout steht, stellt ganz andere Zusammenhänge her. Auf dem Konsulat in Mailand am Morgen desselben Tags war der Erzähler in den Anblick einer mit ihm im Wartesaal sitzenden „Artistenfamilie“ versunken, die ihm als Projektionsfiguren recht komplexer Fantasien dienten, worauf weiter unten, in anderem Kontext, noch zurückzukommen ist. An dieser Stelle nur so viel, dass an diesen angeblichen Zirkusartisten (da sie gleichsam in Zivil sind, kann der Erzähler eigentlich nicht wissen, ob es welche sind) u. a. ihr anachronistisches Aussehen hervorgehoben wird; zudem sind sie auf eine Weise gekleidet, die dem Erzähler den Eindruck von Eleganz und Leichtigkeit macht und ihm für ein nicht näher konkretisiertes besseres, freieres, leichteres Leben zu stehen scheint (insbesondere der Strohhut des in einen weißen Sommeranzug gekleideten Familienoberhaupts). Ohne, wie gesagt, den semantischen Gehalt dieser sehr merkwürdigen Szene, die zu den zentralen Verdichtungspunkten im kompositorischen Gefüge von *Schwindel. Gefühle.* zählt, an dieser Stelle annähernd ausschöpfen zu können, sei hier bloß festgehalten, dass diese „Artistenfamilie“ – man erfährt auch ihren Namen: *Santini* – dass die Santinis also für eine freilich nicht näher bestimmbare Alternative stehen, einen anderen Lebensentwurf etwa, wofür ja die Gegenwelt des Zirkus in künstlerischen und literarischen Darstellungen traditionell steht. Diese Gegenwelt ist im vorliegenden Textbeispiel zusätzlich wiederum mit *Nostalgie* verbunden, insofern die dargestellten Gestalten nichts Kontemporäres an sich haben, ja als unwirkliche Erscheinungen aus der Umgebung ganz herausfallen. In deutlichem Kontrast zu dieser Erscheinung steht nun die darauf folgende Episode, die direkt zu dem Zusammenbruch im Mailänder Dom hinführt. Der Erzähler entschließt sich – vielleicht beflügelt vom Anblick der „Luftmenschen“ (127) –,

vor der Weiterreise ein paar Stunden lang in den Straßen von Mailand herumzugehen, obgleich ich mir natürlich hätte denken können, daß ein derartiges Vorhaben in einer

solchen, von dem entsetzlichsten Verkehr erfüllten Stadt in der Regel zu nichts anderem führt als zu lustlosem Herumstreichen und unausgesetzter Pein. (AE 130)

Dass es dann tatsächlich so gekommen ist, wie „ich mir natürlich hätte denken können“, wird gar nicht mehr gesagt (das Herumgehen selbst wird nicht eigentlich erzählt, im Text folgt auf die zitierte Stelle nur eine *genaue* Rekonstruktion der gegangenen Wege anhand einer Aufzählung von Straßennamen, offenbar nach dem Stadtplan, was etwas merkwürdig anmutet, da der Erzähler sich gerade an das, was dem Erinnerungsverlust unmittelbar vorausging, offenbar ganz *detailliert* erinnert – wie allerdings auch an das Erlebnis des Blackouts selbst, cf. 130), aber man kann wohl annehmen, dass eben das eingetreten ist, also lustloses Herumstreichen und unausgesetzte Pein. Das Herumgehen führt den Erzähler schließlich an den wohl zentralen touristischen Platz Mailands: zum Dom (der als der drittgrößte Kirchenbau weltweit und eines der berühmtesten Bauwerken ein touristisches „Highlight“ darstellt). Der Blackout ereignet sich im Dom:

Im Inneren des Doms setzte ich mich eine Zeit nieder, machte die Schuhbänder auf und wußte, wie ich mich mit unverminderter Deutlichkeit erinnere, mit einem Schlag nicht mehr, wo ich mich befand. Trotz des angestrengtesten Versuchs, mir Rechenschaft zu geben über den Verlauf der letzten Tage, die mich hierher gebracht hatten, wußte ich nicht einmal zu sagen, ob ich noch in der Landschaft der Lebendigen oder bereits an einem anderen Ort weilte. An dieser Lähmung meines Erinnerungsvermögens änderte sich auch dann nichts, als ich auf die oberste Galerie des Doms hinaufstieg und von dort aus unter immer wiederkehrenden Schwindelgefühlen das vom Dunst über der mir nun vollends fremd gewordenen Stadt verdüsterte Panorama in Augenschein nahm. Wo das Wort Mailand hätte auftauchen sollen, rührte sich nichts als ein schmerzhafter Reflex des Unvermögens. Als drohendes Sinnbild des in mir um sich greifenden Dunkels stand im Westen eine ungeheure Wolkenwand, die bereits den halben Himmel einnahm und ihren Schatten breitete über das anscheinend endlose Häusermeer. Ein starker Wind erhob sich, und ich mußte mich einhalten, um hinabschauen zu können, wo die Menschen sich in seltsamer Neigung über die Piazza bewegten, als stürze jeder einzelne von ihnen seinem Ende entgegen. Laufet eilends vor dem Wind, ging es mir durch den Kopf, und zugleich kam mir der rettende Gedanke, daß es sich bei den dort unten kreuz und quer über das Pflaster hastenden Gestalten um nichts anderes handeln konnte als um lauter Mailänder und Mailänderinnen. (AE 131)

Es liegt nicht zuletzt deswegen nahe, diese Stelle als einen zentralen Kulminationspunkt der Erzählung zu betrachten, weil die titelgebenden „Schwindelgefühle“ hier wie nur an wenigen anderen Stellen des Texts explizit genannt werden. Gleichwohl bleibt die kaum mehr als eine

Druckseite umfassende Episode, die ja auch rasch überwunden ist, im Erzählkontext merkwürdig isoliert. Versuchen wir also, den Gehalt der Passage zu analysieren. – Als unmittelbare ‚Erklärung‘ des Blackouts bietet der unmittelbare Kontext die im Grunde ebenso einfache wie originelle Erklärung, dass das Herumgehen in den Straßen Mailands die Amnesie ausgelöst habe.⁴² Ähnliche ‚ätiologische‘ Andeutungen gibt es ja bereits zuvor im Text, so bezüglich des ‚irren‘ Herumgehens in Wien, das in gewissen Formulierungen sowohl in Bezug auf das Derangement des Erzählers als auch auf die Psychose Herbecks nicht nur als Ausdruck, sondern auch als mögliche *Ursache* des Irre-Werdens suggeriert wird (siehe oben). Überhaupt korrespondieren die Wiener und die Mailänder Wanderungen intratextuell miteinander.⁴³ Hier wird nun aber zusätzlich eine Begründung der destruktiven Wirkung des Herumgehens angeboten: dass nämlich „ein derartiges Vorhaben *in einer solchen, von dem entsetzlichsten Verkehr erfüllten Stadt* in der Regel zu nichts anderem führt als zu lustlosem Herumstreichen und unausgesetzter Pein“. Man könnte daraus folgern, es sei also schlicht der Autoverkehr, der den Erzähler irre macht. An dieser Stelle sei (was in diesem Kapitel eigentlich methodologisch eher nicht vorgesehen ist) eine Konjektur mittels Heranziehung einer Stelle aus einem anderen Text von Sebald gestattet: In der Erzählung *Ambros Adelwarth* in *Die Ausgewanderten* besucht der Ich-Erzähler den Ort Deauville, ehemals ein mondäner Badeort der Belle Époque. Seine Besichtigung des Orts im Jahr 1991 resümiert er mit folgenden Worten:

Ich weiß nicht, ob ich mir, entgegen jeder vernünftigen Annahme, etwas Besonderes von Deauville erwartet habe – einen Rest von Vergangenheit, grüne Alleen, Strandpromenaden oder gar ein mondänes oder demimondänes Publikum; was immer meine Vorstellungen gewesen sein mögen, es zeigte sich sogleich, daß dieses einst legendäre Seebad, *genau wie jeder andere Ort*, den man *heute, ganz gleich, in welchem Land oder Weltteil*, besucht, hoffnungslos heruntergekommen war und *ruiniert vom Autoverkehr*, vom Boutiquenkommerz und der auf jede Weise und immer weiter um sich greifenden Zerstörungssucht. (DA 171 f., Hervorhebungen von mir)⁴⁴

⁴² Peter Schmucker gibt noch die – ebenfalls nicht unoriginelle – Deutung, dass *das Lösen der Schuhbänder* ursächlich für den Gedächtnisverlust sei; zumindest wäre das die unmittelbar ‚kausale‘ Lesart der syntaktischen Sequenz: „machte die Schuhbänder auf und wußte [...] mit einem Schlag nicht mehr, wo ich mich befand“; Schmucker kann die Lesart allerdings kaum plausibel begründen. Cf. Schmucker 2011: 266.

⁴³ Darauf macht auch Schmucker (2011: 112) aufmerksam.

⁴⁴ Trotz dieser doch recht pauschalen Absage ans Kontemporäre gehört die Deauville-Passage, die danach trotz der abschließenden ‚Erledigung‘ gleich zu Beginn der Episode noch über einige Seiten weitergeht, zu den schönsten Beschreibungen in Sebalds Werk, und zwar nicht nur wegen der mehrere Seiten umfassenden, ziemlich kuriosen Traumsequenz – der mit Abstand längsten in Sebalds Werk (DA 179–186) –, in der der Erzähler mangels realer Residuen des Damals, sich onirisch in die Belle Époque versetzt; sondern auch wegen der auf die Gegenwart Deauvilles bezogenen Schilderungen, die ebenfalls durch ungewöhnliche Ausführlichkeit sich aus dem Werkkontext herausheben, in diesem Fall bezogen auf die Darstellung des Kontemporären, das hier

Auf die Mailand-Episode in *Schwindel. Gefühle.* übertragen⁴⁵, hieße das: Der Erzähler weiß plötzlich nicht mehr, wo er sich befindet, weil er sich *in der Gegenwart* befindet, wie er (nach der nostalgischen Illusion im Konsulatswartesaal) auf seinem frustrierenden Fußmarsch durch Mailand feststellen musste. Der Versuch, sich in Mailand als *Flaneur* (auf diesen Begriff kann man die Absicht des Erzählers doch wohl bringen) umzutun, mündet in die direkte Konfrontation mit den Phänomenen spätmoderner Uniformität, sodass sich der Erzähler nach einigen Stunden einfach nur noch an *irgendeinem* Ort befindet, der sich von allen anderen nicht mehr unterscheiden lässt. Die Identifikation des Ortes als Mailand ist mithin nicht nur aufgrund eines ganz allgemeinen Orientierungsbedürfnisses „der rettende Gedanke“, sondern im Besonderen auch deswegen, weil damit vorerst noch einmal so etwas wie Bestimmbarkeit, Einmaligkeit des Ortes, ja die Distinktheit und Individualität des Realen überhaupt festgestellt werden kann. (Dass diese Stabilisation möglicherweise aber schon einer Abwendung vom *konkret* Realen gleichkommt, könnte man m. E. in der etwas seltsamen Behauptung angedeutet sehen, dass die unten zu sehenden Passanten allesamt „Mailänder und Mailänderinnen“ seien – Einheimische also, während man doch damit zu rechnen hätte, dass es sich bei einem nicht geringen Anteil der Menschen, die an einem Hochsommertag auf dem zentralen Domplatz Mailands zu sehen sind, um Touristen handelt.) Die Unsicherheit des Erzählers, ob er sich noch „in der Landschaft der Lebendigen“ befinde oder nicht bereits „an einem anderen Ort“, wäre in einer solchen Lektüre nicht unbedingt auf die pathetische Nähe des Erzählers zu den Toten zu beziehen, sondern könnte auch als eine ‚dystopische‘ Metapher der Gegenwart (Posthistorie?) verstanden werden. Die apokalyptischen Anklänge in der Schilderung des Blicks von der Domgalerie⁴⁶ weisen ja nicht sehr subtil auf das baldige Ende der Zeit bzw. der Geschichte hin, das an einer anderen Stelle (in dem Opern-Monolog

nicht, wie sonst meistens, bloß abstrakt-pauschal verworfen (das zwar auch, s. o.), sondern mit einigen recht skurrilen Details ausgepinselt wird. Siehe DA 172–179.

⁴⁵ Ein solcher Transfer bietet sich hier nicht nur aufgrund der allseits bemerkten Homogenität von Sebalds Gesamtwerk an (eine Prämisse, die ich hier ja allerdings eigentlich etwas infrage stellen will zugunsten einer Betrachtung des einzelnen Texts in seiner spezifischen stofflich-formalen Beschaffenheit), sondern vor allem deswegen, weil zwischen dem Projekt der *Ausgewanderten* und *Schwindel. Gefühle.* eine werkgenetisch engere Verbindung besteht, als man lange Zeit angenommen hatte. Erst in jüngster Zeit beginnt so etwas wie eine an der konkreten Werkgenese interessierte Sebald-Forschung – neueste, dabei gleichwohl grundlegende Beiträge stammen von Gotterbarm (2016) im Rahmen seiner großen Sebald-Monografie (Kap. 11.1 „Die Genese seines autofiktionalen Schreibens“, 388–407) sowie vor allem von Scott Bartsch (2017), der die genetische Ausdifferenzierung von *Schwindel. Gefühle.* und *Die Ausgewanderten* aus einem ursprünglich einzigen „Prosaprojekt“ detailliert nachgezeichnet hat. Die Erzählung *Ambros Adelwarth* ist dabei genetisch besonders eng mit den ‚italienischen‘ Teilen von SG verbunden – ursprünglich sollte wohl die in *Die Ausgewanderten* anhand eines Reisetagebuchs erzählte ‚Grand Tour‘ Adelwarths (der in der Fiktion ein Großonkel des Erzählers ist) mit den italienischen Reisen des Erzählers irgendwie zusammenhängen.

⁴⁶ Die Versuchung liegt doch sehr nahe, angesichts des konzeptionell konstitutiven Kafka-Bezugs des Gesamttexts *Schwindel. Gefühle.* die beiden Abschnitte der Blackout-Episode „Im Dom“ und „Auf der Galerie“ zu überschreiben.

Salvatore Altamuras am Schluss von *All'estero*) auch explizit als solches angesprochen und für bald vorausgesagt wird (cf. AE 150; dazu ausführlich in II/4).

Die „Landschaft der Lebendigen“ verwandelt sich in das Reich der ruhelosen Seelen (die in ihren Autos herumfahren): eine dystopische, merkmallöse Landschaft, in der nichts mehr unterscheidbar ist. Oliver Sill hat in einer auf den (hier bislang noch gar nicht angesprochenen) leitmotivischen Jäger-Gracchus-Mythos in *Schwindel. Gefühle.* zentrierten Lektüre eine Interpretation vorgelegt, die eben auf diese Identifikation des motivisch evozierten Toten- oder Zwischen-, Schattenreichs mit der globalisierten Gegenwartswelt hinausläuft. Das Bemerkenswerte an dieser Interpretation – die noch ausführlicher zu besprechen sein wird – finde ich, dass es dann in Sebalds komplexen literarisch-mythischen Bricolagen mit Spukmotivik und Todesbildern gar nicht um den *Tod* als eigentliches Thema ginge und um die Vergangenheit als ‚sein‘ Territorium, sondern um die *Gegenwart*, die zeitgenössische Wirklichkeit, in der Leben-als-Tod erscheint. Ich komme drauf in Kapitel II/4 zurück.

[vii.] Zusammenfassung: Thematische Bezugsfelder der Krisensymptomatik Damit will ich die Betrachtung der zentralen Krisenmomente in *All'estero* vorläufig abschließen. Wichtig scheint mir (als Nachbemerkung zu dem zuletzt besprochenen Beispiel) gleichwohl, dass das gesamte Blackout-Ereignis mit der Formulierung „[...] des *in mir* um sich greifenden Dunkels“ (meine Hervorhebung) an der Textoberfläche als psychopathologische ‚Episode‘ oder jedenfalls *psychologisch* lesbar bleibt und damit der *frame* einer *case history* als Rezeptionsmöglichkeit aufrechterhalten wird. Als ‚Auswertung‘ der hier unternommenen Lokalisierungsversuche möchte ich Folgendes festhalten:

- Die auch nach eingehenderer Analyse anhaltende *diffuse Bezüglichkeit* und offenbar konstitutionelle *Offenheit* der dargestellten Symptomatik: Es werden verschiedene thematische und diskursive Bezugsfelder ‚angeboten‘, auf die der Text auch durchaus immer wieder rekurriert, die sich aber prima facie nicht zu einer ‚ätiologischen‘ Synthese integrieren – also: nicht auf ein Oberthema oder einen bestimmten Wirklichkeitsbereich beziehen – lassen.
- Die Gespenster, die dem Erzähler insb. während seiner ersten Krise in Wien erscheinen, sind vielfach historische Figuren oder Gestalten der Literaturgeschichte. Damit ist das diskurshistorische Feld der GELEHRTENKRANKHEITEN aufgerufen.⁴⁷ Es liegt ja nahe genug (zumal der realbiografische Hintergrund des Wien-Aufenthalts ein

⁴⁷ Cf. den Artikel „Gelehrtenkrankheiten“ von Stefan Willer im Lexikon *Literatur und Medizin*.

Forschungssemester des Literaturdozenten Sebold war, wenngleich dieser berufliche Beweggrund in der Fiktionalisierung sorgsam getilgt ist), die Anwendungen des Erzählers als Symptomatik des „homo litteratus“ zu lesen. Natürlich kann man (mit der zunehmenden Differenzierung der Systeme ‚Literatur‘ i. e. S. und ‚Wissenschaft‘) die ‚Diagnose‘ auch auf eine Affektion speziell des Künstlers/Schriftstellers einengen, womit wieder das Feld einer PATHOLOGIE DES KÜNSTLERTUMS bezeichnet wäre.

- Zu dem anhand von *Beyle* eruierten Themenspektrum kommt in *All'estero* – zunächst nur singulär in Herbecks Krankengeschichte – die FAMILIE als neues Feld hinzu, insb. der VATER. IN *All'estero* findet sich auf Ebene der Krisensymptomatik noch kein direkter Anknüpfungspunkt hierzu, der Bezug bleibt isoliert.
- Allerdings sind die Lähmungserscheinungen in der Venedig-Episode mit einer Kindheitserinnerung des Erzählers verbunden, in der allerdings gerade die Eltern keine Rolle zu spielen scheinen. Hier tritt nicht das Feld der Familie hervor, sondern die NOSTALGIE⁴⁸, hier in Bezug auf ein religiöses Brauchtum.
- In Verbindung damit rückt in *All'estero* deutlich die ZIVILISATIONS-/KULTURKRITISCHE Darstellung des Kontemporären in den Vordergrund, mit motivischen Anklängen an Apokalyptik. Es liegt nahe, das nostalgische und das kulturkritische Feld aufeinander zu beziehen, als Kehrseiten derselben Medaille sozusagen. Beide Seiten bzw. Felder werden nicht sonderlich konkretisiert, bleiben sowohl als GEGENWARTSBEZOGENE ZEITKRITIK wie als nostalgische Besetzung bestimmter Vergangenheits-Felder eher unterentwickelt – ein insgesamt eher vager antimodernistischer bzw. antikontemporärer Affekt. Als ein zentraler Aspekt des kulturkritischen Komplexes tritt allerdings das Thema MOBILITÄT hervor, das in einzelnen Phänomenen wie dem des AUTOMOBIL-PRIVATVERKEHRS ganz konkret angesprochen wird, der aber nur pars pro toto für den größeren Zusammenhang steht.
- Daneben taucht aber immer wieder – sozusagen intermittierend – das Feld der SEXUALITÄT auf, ohne dass ein näherer Zusammenhang zu den anderen Feldern genau bestimmbar oder eine sinnstiftende Erklärung aus dem Text ablesbar würde. Insgesamt schwankt sozusagen der stets neu sich konstituierende oder sich beständig verschiebende Rahmen der Fallgeschichte zwischen dem Bild einer Gelehrten- bzw. Künstlerkrankheit, als deren Thema sich ein kulturkritisch-nostalgischer Komplex herauskristallisieren könnte, und einer ‚sexualätiologischen‘ Lesart, die die Reise des Erzählers ‚Gen Italien‘ (cf. *März* 140) unter ganz anderen Aspekten erscheinen lässt.

⁴⁸ Cf. den Artikel „Heimweh“ in L&M 333 ff. (Verf. Simon Bunke).

Beide Lesarten ließen sich dabei nicht zuletzt auch literaturgeschichtlich am titelgebenden Motiv/Symptom des *Schwindels* festmachen, der ebenso „als Symptom einer obsessiven, ‚fehlgeleiteten‘ oder unterdrückten Sexualität“ allgemein erotisch besetzt wie auch „zeit- und kulturdiagnostisch“ auf das Feld der Moderne-Problematik bezogen sein kann.⁴⁹

Krank in alle Himmelsrichtungen: Dr. K.s *Badereise nach Riva*

Die dritte der Krisen-Reise-Erzählungen des ‚italienischen Triptychons‘, *Dr. K.s Badereise nach Riva*, auf die hier abschließend noch ein Blick geworfen sei, fügt diesem Themenspektrum noch einige aufschlussreiche Varianten hinzu. Das Thema der „Liebe“ ist hier wieder sehr präsent, allerdings eher im Hintergrund: Während der gesamten Reise, die in Wien als Dienstreise (Kongress) beginnt und dann als Urlaubsreise weiter über Triest, Venedig, Verona, Desenzano nach Riva führt, wo Dr. K. einige Wochen in einem Sanatorium, einer sogenannten Wasserheilanstalt verbringt, um seine Neurasthenie zu kurieren, befindet sich Dr. K. in einem äußerst desolaten Zustand. So unheilbar schwermütig ist Dr. K., dass die Erzählung einen annähernd komödiantischen Unterton hat; und der äußere Grund (oder auch bloß Anlass) für seine „Zustände“ (DrK 158) ist eine Beziehungskrise mit der Verlobten Felice, die nur als abwesende Briefadressatin in der Erzählung vorkommt, also eine unglückliche Liebesgeschichte. Näheres darüber wird allerdings nicht gesagt, vielmehr ergeht sich Sebalds Dr. K. in mythischen Selbstdeutungen, anstatt auf konkrete Probleme der Beziehung einzugehen. Überhaupt wird auffallend wenig *erklärt*, sehr wenig ‚Hintergrundinformation‘ gegeben, was nur z. T. begründet erklärt werden kann, dass es hier ja um eine weltbekannte Figur der Literaturgeschichte, eben um *Kafka*, geht und man also die biografischen Hintergründe voraussetzen könne; wie ich im zweiten Teil zur Ätiologie zeigen werde, handelt es sich vielmehr um eine durchgehende *Strategie* der Unter-Information des Lesers und um ein ästhetisch-poetologisch fundiertes Erklärungsdefizit. Aber um Ätiologie geht es jetzt noch nicht, sondern zunächst bloß um die thematischen Felder, die in der Darstellung, in der Gestaltung der ‚Symptomatik‘ selbst aufscheinen und bei ihrer Beschreibung gleichsam als ‚manifeste Inhalte‘ der psychischen Störung erscheinen – wobei diese analytische Trennung natürlich fragwürdig ist, da ja die Ätiologie gerade die eigentlichen ‚Themen‘ der Störung zutage fördern soll, zumindest in einer ‚tiefenpsychologisch‘ orientierten Psychopathologie, die von einer Differenz zwischen

⁴⁹ Cf. L&M, Art. „Schwindel“ (Verf. Jutta Müller-Tramm), 704 ff., hier 706.

„manifesten“ und „latenten“ (verborgenen *„eigentlichen“*) Inhalten ausgeht – und Sebalds Schreibweise entspricht einer solchen Konzeption (in diesem Aspekt) definitiv. Im vorliegenden Kapitel ginge es also um die „manifesten“ Inhalte – das, was eine einfache, thematisch ausgerichtete und sozusagen „naive“ Lektüre des Texts als (Kranken-) *Geschichte* auffindet, wohingegen die literarische Ätiologie die „latenten“ Inhalte zum Gegenstand hätte. Es werden also an dieser Stelle zentrale Textstellen, Episoden und Aspekte außen vor gelassen, um Überschneidungen mit späteren Kapiteln zu vermeiden.⁵⁰

Die ersten Seiten der Erzählungen enthalten gleich einen ganzen Katalog diffuser Leidenssymptome: von allgemeinem „Unwohlsein“ über „Bedrücktheit“, „Sehstörungen“, „Platzangst“ (gemeint ist vermutlich Klaustrophobie), Schlaflosigkeit, „Kopfschmerzen“ bis zu ganz unbestimmten „Zuständen“ (157 ff.). Auch Dr. K.s Wahrnehmung und Erleben trägt pathologische Züge, ist von plötzlichen heftigen Aufwallungen von Ekel und dergleichen Affekten geprägt. Die Reise zerfällt in drei Teile: Wien – Italienreise – stationärer Kuraufenthalt in Riva. Diese Abschnitte sind insofern sehr verschieden, als Dr. K. in Wien ständig unter Leuten und in allerlei soziale Verpflichtungen und Unternehmungen eingebunden, in Norditalien allerdings ganz allein unterwegs ist; in Wien haben seine Zustände daher eher etwas Überspanntes an sich, während er auf der Italienreise zu einer gewissen „Stabilität“ gleichmäßig tiefer Schwermut gelangt, wenn auch dort Schwankungen nicht ganz ausbleiben. In Riva ist er dann wieder unter Menschen, allerdings in der „heterotopischen“ Gesellschaft des Sanatoriums auf eine ganz andere Weise wie in Wien (siehe unten). – Zu Dr. K.s Künstlertum wird bis zum Schluss der Erzählung, wenn sie sich der *Jäger-Gracchus*-Fiktion und damit einem von Dr. K. verfassten literarischen Text zuwendet, kaum etwas gesagt – er tritt als bürgerliche Person auf, als Dr. K., Vicesekretär einer Prager Versicherungsanstalt und in eine unglückliche Liebesgeschichte verwickelte Privatperson. Abgesehen von einem gewissen Literaturtourismus Dr. K.s (er wählt ein bestimmtes Hotel, weil Franz Grillparzer dort zu essen pflegte, womit er den toten Dichterkollegen gewissermaßen zum literarischen Compagnon und Schutzheiligen seiner Reise macht – so wie der Ich-Erzähler dann Kafka und andere – u. a. ebenfalls Grillparzer – zu Compagnons *seiner* Reise macht), werden Dr. K.s Kontakte zur Literaturwelt nur einmal explizit erwähnt, anlässlich eines Ausflugs, den Dr. K. mit Otto Pick und Albert Ehrenstein, zwei Literaten unternimmt. Dr. K. kommt sich dabei völlig fehl am Platz vor und hat für seine

⁵⁰ Ich gehe an dieser Stelle auch nicht auf den intertextuellen bzw. genetischen Aspekt ein, also darauf, wie Sebald das Quellenmaterial – Kafkas Briefe und Tagebücher überwiegend – verarbeitet, verändert, selektiert, umgeschrieben, ergänzt und montiert. Der intertextuelle Gehalt ist in diesem Text sehr hoch, da die gesamte Erzählung flächendeckend auf Kafkas Aufzeichnungen beruht. Gleichwohl handelt es sich um einen fiktionalen Text und Dr. K. ist eine fiktive Figur Sebalds.

literarischen Begleiter nur Befremden übrig. Die recht komödiantische Episode dieses Vergnügungsausflugs in den Prater ist, soweit ich sehen kann, die *einzig* Stelle in *Schwindel. Gefühle.*, an der so etwas wie der *soziale* Aspekt des Künstlertums aufscheint. – Über die Gründe des Liebesunglücks erfährt man nicht viel mehr, aber immerhin ist aus den Formulierungen im Text abzulesen, dass Dr. K.s Problem offenbar in einer tiefgehenden Bindungsunfähigkeit besteht, die auch mit den soziologisch möglichen Formen des Zusammenlebens (Ehe) zu tun hat und also immerhin eine gewisse Verbindung zu historisch konkreten Bedingungen der „Liebe“ hat. Gleichwohl sind Dr. K.s eigene Reflexionen zu dem Thema, sofern der Erzähler sie auszugsweise in seinen Diskurs einstreut, vornehmlich mit einer mythisch-fatalistischen Selbstdeutung befasst, die darauf hinausläuft, dass er, Dr. K., sozusagen ein konstitutionell unheilbar ‚Kranker‘ sei.

Dass Dr. K. „krank“ ist, „krank in alle Himmelsrichtungen“, wird explizit gesagt (169). Eine ‚Diagnose‘ dieser ‚Krankheit‘ oder auch eine thematische Verortung, ein Bezug dieses Leidens zu einem bestimmten Themenkomplex bleibt allerdings weitgehend im Dunklen. Vielmehr werden das Gruselvokabular und die Motivik des Unheimlichen, die *Schwindel. Gefühle.* insgesamt prägt, hier wiederum funktionalisiert, um Dr. K.s *condicio* zu beschreiben: Als ein „Gespenst“ fühlt er sich, unwirklich, unlebendig, wie ein wandelnder Toter, außerhalb des Lebens. Ob diese *Geisterhaftigkeit* des Erlebens und des Selbstempfindens ein Aspekt speziell des *Künstlertums* sei oder zu einer allgemeineren Symptomatik der *Moderne* (und mithin zum kulturkritischen Diskurs) gehöre, bleibt unklar. Die *Derealisation* der eigenen Person spielt ja in der Literatur der Moderne wie in den Äußerungen realer Psychotiker, wie sie Navratils Anamnesen und Gesprächsprotokolle mit Schizophrenen dokumentieren, eine sehr große Rolle – das Unwirklich-Werden der eigenen Person, sehr häufig in Verbindung mit Maschinen-Metaphern und mit Erklärungen wie „Hypnose“ (siehe den Fallbericht zu Herbeck, aber auch die Darstellungen zu etlichen anderen als paranoid-schizophren diagnostizierten Kranken bei Navratil), taucht sehr häufig und bei ganz verschiedenen Personen als Selbstbeschreibung des Empfindens und der subjektiven Symptomatik auf. Hier liegt also (über die oberflächlich-zufällige Verknüpfungsmöglichkeit über den Ort Klosterneuburg⁵¹ hinaus) eine Möglichkeit einer thematischen Verbindung zwischen Ernst Herbeck und Dr. K./Kafka, die im Text auch durch

⁵¹ Kafkas Todesort Kierling in Niederösterreich ist heute ein Stadtteil von Klosterneuburg, wo sich die Landesnervenheilanstalt Gugging befindet, in der Ernst Herbeck jahrzehntelang untergebracht war und wo er zum Zeitpunkt der Erzählhandlung von *All'estero* (Herbst 1980) in einem Altenheim lebte. – Solche ‚rein äußerlichen‘ Überschneidungen sind für Sebalds Poetik freilich ganz und gar nicht unerheblich. Vielmehr besteht ja seine Motivationstechnik (im narratologischen Sinne) gerade darin, Dinge, Personen usw. zunächst bloß ‚manuell‘ zu verbinden und auf Basis solcher ‚Koinzidenzen‘ dann erst ‚tiefere‘ Verbindungen zu suchen bzw. herzustellen.

‚typologische‘ Entsprechungen (Wiederholung gestischer Motive: cf. AE 46 und DrK 178) hergestellt wird.

Mehr als in den anderen Reise-Erzählungen des Buchs wird in *Dr. K.s Badereise* das Leiden des Protagonisten explizit auf den Bereich des *Sozialen* bezogen, wird die zentrale Künstlerfigur als Außenseiter, als Einsamer und an seiner Vereinzelung *Leidender* dargestellt. (Freilich gilt das auch für die Liebessehnsucht Beyles oder die Verlassenheit des Ich-Erzählers in Wien, die ja explizit als eine Ursache seines Absturzes in den Beinahe-Wahnsinn genannt wird; allerdings wird Beyle doch als recht umtriebig dargestellt, während der Erzähler selbst sein Alleinsein, außer in der Wien-Episode, kaum thematisiert bzw. es auch zu kultivieren scheint.) So fällt Dr. K. etwa anlässlich eines „Volksfests“ in Verona (anhand des Datums ließe es sich als der italienische Nationalfeiertag identifizieren) seine eigene „Vereinzelung und Abartigkeit“ (165) ins Auge (wobei er paranoisch das gesamte Fest als *eigens* zu dem Zweck, *ihm* dies vor Augen zu führen, inszeniert empfindet – wie zuvor schon die Hochzeitsreisenden in Venedig: 165 bzw. 163f.). Auch in den Spekulationen des Erzählers zum autobiografischen Gehalt des *Jäger Gracchus*, die ich im zweiten Hauptteil betrachten werde, gibt es Hinweise auf dieses Thema der *Sehnsucht nach Gemeinschaft, Zugehörigkeit* (siehe unten). Sehr deutlich wird dieser Aspekt von Dr. K.s Leiden in einer Episode im Rahmen des Kuraufenthalts in Riva, die davon handelt, wie eine Mitpatientin Dr. K. bei der abendlichen Geselligkeit die Karten legt. Das Ergebnis dieses divinatorischen Rituals besteht für Dr. K. darin, dass „alle Karten, die nicht bloß Ziffern, sondern menschliche Figuren zeigten, jedesmal soweit als nur möglich von ihm weg an den Rand gerückt waren“ (176). Es ist bezeichnend – nicht nur hinsichtlich Sebalds genereller Affinität zum Esoterischen, zur Mantik und Mystik, sondern auch mit Blick speziell auf die pathologisch-ätiologischen Erklärungsmodelle, die sein Erzählen favorisiert –, dass diese sinnfällige Symbolisierung von Dr. K.s Unglück in Form der Kartomantie geschieht (also als sein *Schicksal*, sein *fatum* festgeschrieben wird): Dr. K. scheint also verdammt, ein menschenfernes Leben, mithin ein Dasein abseits des ‚Lebens‘ zu führen und mithin als lebendig Toter sein Dasein zu fristen. Hier gelangt man schon recht nahe an eine (recht simple) Deutung der rätselhaften Erzählung vom Untoten Gracchus. Doch dieser Mythos soll hier gänzlich dem Ätiologie-Kapitel vorbehalten sein.

Der *Gegensatz von mythisch-fatalistischen oder deterministischen Erklärungsmodellen* einerseits *und analytisch-deskriptiven* andererseits kann aber hier schon als ein zentrales poetologisches Problem festgehalten werden – auch mit Hinblick auf Kipphardt, der sein Erzählprojekt einer literarischen Psychopathologie ganz einer aufklärerischen Analyse

verschreibt und insbesondere hier in stärkstem Kontrast zu Sebalds Schreiben steht. Einen expliziten Kommentar in Form einer theoretischen Reflexion gibt zu dieser Problematik eine Figur in *Dr. K.s Badereise*, ein Mitpatient Dr. K.s im Sanatorium in Riva, der pensionierte k. u. k. General Ludwig von Koch, Dr. K.s Tischnachbar im Speisesaal: Ausgehend von militärischen Sachfragen, nämlich von der Diskrepanz „zwischen der Logik des Sandkastens und der Logik des Heeresberichts“ (d. h. wohl: zwischen abstrakt-rationaler Planung und kontingentem Verlauf in der Realität), kommt der zu der pauschalen Feststellung, dass „Kleinigkeiten, die sich unserer Wahrnehmung entziehen“ („die aber so schwer wiegen wie die 50 000 toten Soldaten und Pferde von Waterloo“), „alles entscheiden“ (171), und dass es daher eine „im Grunde irrwitzige Vorstellung“ sei, „daß man mit einer Drehung des Steuers, mit dem Willen, den Lauf der Dinge beeinflussen könne, während diese doch bestimmt seien von den vielfältigsten Beziehungen untereinander“ (172). Damit bestimmt Sebald natürlich auch sein eigenes Schreiben als eine Erkundung dieser „vielfältigen Beziehungen“ der Dinge, also als einen Beitrag zu einer *realistischeren* Darstellung, als einfach-kausale Welterklärungsmodelle sie vermögen. Ob Sebalds narrative Welterklärung den damit proklamierten Anspruch einzulösen vermag, gehört zu den Fragen, die hier durchgehend im Hintergrund mitzudenken sind. Auf das Thema Krankheit bezogen, bedeuten die Aussprüche des alten Husarengenerals nicht zuletzt eine Infragestellung der Grundlagen therapeutischer Diskurse, wird doch mit der grundlegenden Erkenntnis-Skepsis, die die Analyse von Kausalzusammenhängen als Grundlage planmäßigem Handeln als „im Grunde irrwitzige Vorstellung“ infrage stellt, auch eine Grundlage der Therapierbarkeit von ‚Krankheit‘ im weitesten Sinne in Zweifel gezogen (sofern nicht, mit der alternativen Analyse der „vielfältigen Zusammenhänge“, so etwas wie eine ‚ganzheitliche‘ Alternativ-Medizin anvisiert ist). Der General zieht, als Tatmensch, aus seiner „Einsicht“ (172) jedenfalls eine Konsequenz, die in *Dr. K.s Badereise* erstmals (oder zumindest erstmals explizit) als Thema in *Schwindel. Gefühle.* auftritt, dessen Stellenwert im thematischen Gefüge des Texts man aber wohl etwas höher veranschlagen darf, als aufgrund der wenigen expliziten Thematisierungen anzunehmen: *Suizid*.

Dr. K. dagegen lässt, seinen eigenen Einsichten in die Aussichtslosigkeit zum Trotz (also wider besseres Wissen), die Hoffnungen auf irdische Erfüllung doch wieder aufflammen angesichts einer kränklichen Mitpatientin, einer Schweizerin, mit der er eine verschwiegene Kur-Affäre beginnt, die (der Text ist diesbezüglich nicht eindeutig) man sich wohl als eine ‚platonische‘ zu denken hat. Mit seinem Kurschatten unternimmt Dr. K. Bootsausflüge, und auf diesen, die eine deutliche Parallele zu der gemeinsamen Reise von Beyle und seiner

(möglicherweise nur imaginären) Freundin Mme Gherardi im ersten Teil des Buchs bilden, entwickelt Dr. K. „eine fragmentarische Theorie der körperlosen Liebe“ (173). Vom Erzähler als Kostprobe dieser philosophischen Anwendungen Dr. K.s wiedergegeben werden freilich in erster Linie solche Reflexionen, die die „Liebe“ im Allgemeinen (also die körperliche) betreffen. Diese theoretischen Bemerkungen über die „Liebe“ sind das direkte Pendant zu den theoretischen Thesen über die „Liebe“, die Mme Gherardi, ebenfalls während einer Bootsfahrt auf dem Gardasee, Beyle gegenüber äußert. Wie dort, so wird auch hier wiederum eine Verbindung zum Thema *Natur* bzw. zu dem Thema der *Entfremdung von der Natur* hergestellt:

Wenn wir die Augen aufmachten, wüßten wir, daß die Natur unser Glück ist und nicht unsere längst schon nicht mehr zur Natur gehörigen Körper. Darum hielten alle die falschen Liebenden, und es gäbe ja fast nur solche, in der Liebe die Augen geschlossen, oder sie hätten sie, was dasselbe sei, weit aufgerissen vor Gier. Nie seien die Menschen hilfloser und mehr von Sinnen als in diesem Zustand. Die Vorstellungen ließen sich dann nicht mehr beherrschen. Man unterliege einem beständigen Variations- und Wiederholungszwang, in dem, wie er selber oft genug erlebt habe, alles, auch das Bild der geliebten Person, an dem man doch festzuhalten versuche, auseinanderginge. (DrK 173)⁵²

Die „Liebe“ wird also als ein – wie es in dem auf den zitierten Ausschnitt unmittelbar folgenden Satz auch ganz explizit heißt – an Verrücktheit grenzender Zustand (173) dargestellt, in deutlich pathologisierendem Vokabular („Wiederholungszwang“). Liebe als eine Art Irrsinn, als eine den Verstand trübende, ja regelrecht zersetzende Affektion. Ein interessanter Rückbezug auf den historischen Kontext der Beyle-Erzählung und ein (etwas kryptischer) Hinweis auf die Verbindung zwischen zwei Themenkomplexen, die bislang wenig Verbindung untereinander aufwiesen, wäre möglicherweise in der anschließenden Bemerkung Dr. K.s zu sehen (hier arbeitet Sebald mit einer Original-Briefstelle Kafkas, die er allerdings aus dem Kontext reißt und anders ‚montiert‘): „Seltsam sei es übrigens, daß er sich in solchen, seines Erachtens wirklich an Verrücktheit grenzenden Zuständen nur helfen könne, indem er sich einen imaginären schwarzen napoleonischen Feldherrnhut über das Bewußtsein stülpe“ (173f.). Eine zunächst recht exzentrische und nicht ganz verständliche

⁵² Es handelt sich hier, soweit mir bekannt, nicht um eine irgendwo bei Kafka zu findende Passage. Das hieße (sofern mir nichts entgangen ist), dass Sebald diese – von ihm selbst verfasste oder zumindest aus anderen, eigentlich in dieser Form nicht vorgefundenen Prätextfragmenten montierte – Passage seinem Dr. K. in den Mund gelegt hat, wobei er sie sehr geschickt mit tatsächlichen Kafka-Textstellen ‚verlötet‘ (cf. bspw. 173 ganz unten/174 oben): ein gutes Beispiel dafür, wie Sebalds Montagetechnik es ihm erlaubt, mit präfabriziertem Material seine eigenen Ideen zu behandeln (eben das ist ja der Kern des poetologischen *Bricolage*-Konzepts).

Aussage, die man aber evtl. so auslegen könnte, dass hier ein Zusammenhang zwischen dem *Sexualitäts*- und dem *Geschichts*-Komplex (und mithin die Pathologie des Einzelnen mit der großen, kollektiven Geschichte) gleichsam per Kurzschluss hergestellt werde, etwa indem der weltbewegende Tatendrang einer Gestalt wie Napoleon als ‚Sublimierung‘ des ‚Liebestriebs‘ gedeutet würde.

Dr. K.s ‚Liebestheorie‘ wird vom Erzähler als „Wunschdenken“ kommentiert (174). Abgesehen davon, dass Dr. K.s Ausführungen die Grenze zum Schwadronieren berühren und schließlich (cf. S. 174 oben) auch ganz konsequent in Plattitüden von Demut und Naturfrömmigkeit angesichts der eigenen Geringfügigkeit münden, wird die Souveränität seines Denkens auch dadurch infrage gestellt, als Grundton und Richtung seines Denkens durchaus situativ und überdies von dem jeweiligen Zustand seines Körpers abhängig sind. Mehrfach wird in der Erzählung eine direkte Verbindung zwischen Körper und Seele und zwischen körperlichem Befinden und Denken hergestellt, namentlich die optimistischen Anwandlungen, die in Dr. K.s Düsternis bisweilen aufflackern, als allzu direkt auf somatische Vorgänge oder die Bedürfnisse (das „Wunschdenken“) Dr. K.s rückführbar gezeigt. Im Soma, von dem Dr. K. sich lossagen will, ist selbst das Geistige noch an die Natur gebunden – so ist sie den Menschen *verloren*, ohne dass er sich um diesen Preis von ihr *befreit* hätte, von ihr *emanzipiert* wäre: worin denn wohl, über das allgemeine „natürliche Unglück“ hinaus, das spezifische Unglück der Menschen liegt.

Abschließend können aus der thematischen Durchsicht von *Dr. K.s Badereise* die folgenden Ergänzungen gemacht werden:

- Das Thema der „LIEBE“ wird wiederum zivilisationskritisch auf den VERLUST DER NATUR bezogen (wobei dies hier als theoretisierendes „Wunschdenken“ deutlicher als zuvor im Text zugleich relativiert wird), wobei auch an dieser Stelle eine genauere *Erklärung* dieses Zusammenhangs ausbleibt.
- KÖRPERLICHKEIT wird in *Dr. K.* wiederum (wie bereits in *Beyle*) sehr deutlich mit Denk- und Erkenntnisfähigkeit korreliert.
- Eine stärkere Betonung als in den anderen Teilen von *Schwindel. Gefühle.* erfährt zugleich aber auch der Komplex des Sozialen – zunächst auf eher satirische Weise, aber auch positiv als SEHNSUCHT NACH GEMEINSCHAFT, ZUGEHÖRIGKEIT. Dass der hier besonders betonte Aspekt der Derealisation (Irrealität, *Geisterhaftigkeit* des Selbstempfindens) hiermit zusammenhängt, kann vermutet werden, die Zusammenhänge bleiben aber wenig konkret.

- Neu hinzu kommt das Problem des Suizids, und zwar im Zusammenhang mit einer generellen ERKENNTNIS-SKEPSIS hinsichtlich der Möglichkeit und Effektivität planmäßigen, zielorientierten Handelns, der Hoffnung auf praktische, verändernde Eingriffe zur Beförderung diesseitigen Glücks auf Basis von „Einsicht“ in die Mechanik des Weltenlaufs – was nicht zuletzt auch das am Anfang der Arbeit an Kafkas ‚Traum vom Kranksein‘ erläuterte Heilsversprechen des therapeutischen Diskurses infrage stellt.

Als Schlusswort zur Untersuchung der Symptomatik in *Schwindel. Gefühle.* und zu der Frage, worum es in diesem Buch eigentlich gehe, mag hier ein Zitat aus der Fallgeschichte des „kleinen Hans“ von Freud dienen, in dem der Analytiker die vom Vater des Jungen durchgeführte Detektivarbeit dahingehend kommentiert: „Der Vater mag an manchen Stellen ohne Erfolg geforscht haben; aber es schadet nichts, eine solche Phobie, die man gerne nach ihrem [...] Objekte benennen möchte, aus der Nähe kennen zu lernen. Wir erfahren so, wie diffus sie eigentlich ist.“ (GW-VII 286).

II

DIAGNOSTIK

Traumarbeit als kritische Reflexionsmethode

II/3

Religiöse und mythische Reflexionsfiguren in *März*

In der Konzeption des *März*-Romans spielt, wie Tilman Fischer gezeigt hat¹, die Annahme eine zentrale Rolle, dass die von der Psychiatrie als Symptome (organisch bedingter) psychischer Krankheit gewerteten Auffälligkeiten in Ausdruck und Verhalten des Kranken „metaphorisch“ zu verstehen seien. Die psychotische „Produktivität“ ist letztlich nichts anderes als eine ‚verstümmelte‘ Äußerung einer anthropologisch fundierten, urwüchsig-wilden, im Prinzip allgemeinmenschlichen Produktivität/Kreativität. Die hermeneutische Konzeption von psychischer Krankheit wird zunächst auf Ebene der Handlung dargestellt in Form von Versuchen vor allem der Figur Kofler, die ‚rätselhaften‘, unverständlich, wirr, bizarr, unsinnig, albern usw. anmutenden, psychiatrisch als Wahnvorstellungen (auch „Wahnideen“, „Wahninhalte“) diagnostizierten verbalen und nonverbalen Äußerungen von Schizophrenen als sinnvolle, hermeneutisch zugängliche ‚Bildsprache‘ zu verstehen, die mehr oder weniger direkt von der individuellen (Leidens-)Erfahrung des Patienten handelt – und diese darüber hinaus *reflektiert*, mitunter auf einem durchaus höheren, über das bloß Persönliche hinausgehenden, allgemeingültige Einsichten erschließenden Reflexionsniveau. Für den, der zuzuhören versteht und etwas erfahren *will*, kann damit die schizophrene Bildsprache selbst den Wert eines diagnostischen Instruments annehmen – nicht nur in Bezug auf die Ursachen und den Entstehungszusammenhang der psychischen Erkrankung selbst und auf den individuellen Fall, sondern auch über den größeren (soziokulturellen) Zusammenhang, in dem dieser steht: Die schizophrene ‚Bildsprache‘, die mit „Traum“ und „Poesie“ an mehreren Stellen des Romans explizit assoziiert wird (etwa M 147), sei also ein Instrument auch *objektiver* Erkenntnis. Diese zentrale These wird in der Romankonzeption vielfach ‚illustriert‘. Besonders März selbst sieht den ‚Wahnsinn‘, wie ich in der Einleitung bereits gezeugt habe, geradezu als Denk- und Erkenntnis*methode* (cf. nochmals M 79, 169).²

Man muss die ‚verrückten‘ Aussagen demzufolge also ‚uneigentlich‘ verstehen: Wenn März bspw. sagt, dass er „erfahren“ habe, er sei gar nicht das Kind derer, die als seine Eltern gelten, sondern „von Eva Braun und künstlich befruchtet nach dem Besuch des Grafen Ciano“ (M 9), so ‚glaubt‘ er das wohl nicht wirklich, sondern drückt damit auf eine etwas exzentrisch-expressive Weise einen Zusammenhang zwischen seinem individuellen Leiden

¹ Cf. etwa Fischer 1999: 128.

² Siehe auch Fischer 1999: 126.

und der übergeordneten historischen Wirklichkeit aus, der sich freilich auf Anhieb nicht in ‚vernünftiger‘ Sprache präzise erläutern lässt: Aber dass hier jedenfalls eine Art Kurzschluss zwischen der großen, kollektiven Geschichte und der kleinen des Individuums hergestellt wird, und dass es um den Faschismus geht (genauer, etwa um den Komplex einer unheilvoll verkorkten Erotik, für den die Figur Eva Braun in der kollektiven Psyche der Deutschen steht), das ist schon einsichtig.³ Um ganz sicherzugehen, lässt der Autor es den März aber (an anderer Stelle des Romans beiläufig eingestreut) auch nochmal ganz explizit aussprechen: „Ciano ist eine Chiffre.“ (150).

Im Folgenden wird ein Motivkomplex von März’ „Wahnideen“ herausgegriffen, da dieser eine direkte Vergleichsmöglichkeit zu Sebald bietet und sich durch die Konzentration auf diese Gemeinsamkeit wenigstens eine gewisse Einschränkung des (auch so noch) sehr umfangreichen ‚Traumaterials‘ ermöglicht. Es werden in diesem Kapitel die aus der religiösen – christlichen und alttestamentarischen – Mythologie stammenden Projektions- und Reflexionsfiguren untersucht. In vielen realen Krankengeschichten spielen religiöse Vorstellungen eine überragende Rolle; vor allem in den von Leo Navratil mitgeteilten Krankengeschichten sind religiöse Wahninhalte – und, da es sich bei Navratils Patienten und den historischen Fällen, die er zitiert, überwiegend um Österreicher handelt, speziell *katholische* – äußerst zahlreich, nahezu allgemein vertreten.⁴ Die konzeptionelle Bedeutung religiöser Motive – allen voran der Christus-Gestalt – schreibt sich bei Kipphardt allerdings nicht allein, und wohl auch nicht primär, aus dieser faktischen Häufigkeit religiöser Inhalte in psychotischen Wahninhalten her, sondern stammt vielmehr aus der antipsychiatrischen Theorie, wahrscheinlich vor allem von David Cooper (aus dem Band *Psychiatrie und Antipsychiatrie*)⁵ sowie dem „Sündenbock“-Modell von Vogel/Bell in dem Sammelband *Schizophrenie und Familie* (ferner freilich auch aus einer allgemeineren religionskritischen Tendenz des Post-68er-Zeitgeists bzw. der marxistischen Grundrichtung des Autors). Ich nähere mit dem Komplex hier aber primär auf dem Wege einer weitgehend textimmanenten ‚Traumdeutung‘, die in bisweilen essayistisch ausufernden *close readings* den Motivkomplex annähernd umfassend erschließt.

³ Interessanterweise (interessant namentlich im Kontext des hier angestellten Vergleichs mit *Schwindel. Gefühle.*) fungiert auch bei Kipphardt ein imaginäres Italien immer mal wieder – freilich nur punktuell und nicht wie bei Sebald sozusagen flächendeckend und rahmenbildend – als Projektionsfläche oder Reflexionstopos für bestimmte Komplexe, nicht zuletzt den genealogischen und natürlich den erotischen, was beides in der sinnfälligen Bildung „Gen-Italien“ (M 140) enthalten ist.

⁴ Bemerkenswerterweise ist gerade das nachweislich wichtigste und bevorzugte ‚Modell‘ Kipphardts, Ernst Herbeck (Pseudonym „Alexander“), ein Beispiel für einen Patienten, in dessen Krankheitsbild i. e. S. religiöse Vorstellungen vergleichsweise wenig vorkommen. Umso bedeutender – nämlich als bewusste Zutat Kipphardts – erscheint so die Tatsache, dass *Kipphardts* Alexander (März), der doch in manchen zentralen Eigenschaften Herbeck nachempfunden ist, einen ausgeprägten Christus- und Religions-Komplex zur Schau stellt.

⁵ Cf. die Fußnote 135 in Fischer 1999: 126 und Cooper 1971: 40.

Christus

Das Christus-Motiv wird in dem knappen kritischen Kommentar, mit dem Sebald Kipphardts *März*-Arbeiten bedachte (siehe den Abschnitt 5.e in der Einleitung), hervorgehoben und besonders negativ bewertet (cf. nochmals BU 195, Anm. 2). Auch andere Kommentatoren haben diesen Komplex als einen der problematischsten Aspekte des Romans empfunden.⁶ Fischer hält den Vorwürfen der Verklärung, mythischen Überhöhung, „billigen Heroisierung“ (die letztere Formulierung ist von Sebald) die empirische Tatsache entgegen, dass die „Selbstwahrnehmung Schizophrener als Christus“ „eine relativ häufige Erscheinung und „keine Erfindung Kipphardts“ sei⁷, also weniger auf Kipphardts eigenmächtige „künstlerische ‚Ausgestaltung‘ des Themas“ zurückgehe, wie Sebald ihm vorwirft (BU 195), als vielmehr auf ein empirisch-realistisches Element, das Kipphardt in den ihm vorliegenden psychiatrischen Fallbeschreibungen vorfand. Die konkrete Vorlage könnte laut Fischer möglicherweise ein Fallbeispiel in David Coopers *Psychiatrie und Antipsychiatrie* gewesen sein. Insofern scheint Kipphardts Darstellung durch die psychiatrische Empirie ‚gedeckt‘. Gleichwohl kann es hier natürlich nur um die künstlerische Verwendung dieses Phänomens gehen. – Christus als Identifikationsfigur ragt – unter den zahlreichen anderen bildhaften Verdichtungen und mythopoetischen Basteleien, mittels derer März sein Leben und seine Position in der Gesellschaft reflektiert – nicht zuletzt aufgrund der ikonischen Szene hervor, die die gesamte Erzählung in zweifacher Variation symmetrisch einrahmt: die von März für bzw. vor Kofler inszenierte ‚Kreuzigung‘, die am Anfang des Romans als eine Art höherer Scherz, fast eine Art künstlerischer Performance darstellt, am Ende des Romans aber in den tatsächlichen Selbstmord des Protagonisten entgleist, als dieser sich im benzinübergossenen Apfelbaum selbst anzündet. Der Christus-Analogie muss also schon aufgrund rein formalästhetischer, kompositioneller Aspekte eine herausragende konzeptionelle Bedeutung beigemessen werden.

[i.] Theoretisches und Verfahrensästhetisches zur „Verdichtung“ In einem Aufsatz zur Schizophasie in *März* hat Yvonne Wübben die Christus-Identifikationen unter dem poetologischen Aspekt der Verdichtung betrachtet.⁸ In einem eher unbestimmten, weiten Sinne gebraucht, ist ‚Verdichtung‘ ja einfach ein sehr allgemeiner Ausdruck für die Besonderheit poetischer Schreibweisen. Als psychologischer Vorgang begriffen, ist ‚Verdichtung‘ eine grundlegende

⁶ Cf. bspw. Steinlechner 1989: 11, 13; Fischer 1999: 126 (Fn. 135).

⁷ Fischer 1999: 126 (Fn. 135).

⁸ Wübben 2014: 184 f.

Arbeitsweise oder Operation der menschlichen Psyche, die je nach Theorieansatz unterschiedlich, enger oder weiter definiert und als unbewusst und quasi automatisch oder als spezifische, auch willkürlich einsetzbare Denkstrategie aufgefasst, zum anthropologischen ‚Grundinventar‘ der Psyche gezählt oder psychischen Bereichen jenseits einer mehr oder weniger eng definierten ‚Normalität‘ zugerechnet wird: so dem kindlichen; dem archaischen, prähistorischen, ‚primitiven‘ oder dem ‚magischen‘ Denken; der Funktionsweise oder ‚Sprache‘ des Traums; der psychotischen und neurotischen Symptombildung (oft noch ergänzt durch substanzinduzierte Rauschzustände); den Mythen und Märchen und schließlich der Poesie/Kunst.⁹ So bildet ‚Verdichtung‘ einen gleichsam ‚verfahrenstechnischen‘ Hauptvergleichspunkt zwischen Psycho(patho)logie und Poetik.

Wübben geht in dem besagten Aufsatz von einem etwas spezifischeren, genauer umrissenen Verdichtungs-Begriff aus, den sie mit Kipphardts Montage-Konzept parallelisiert. Ausgehend von einer markanten Formulierung im Vorwort zu Kipphardts *Traumprotokollen* (cf. TP 11) modelliert Wübben ‚Verdichtung‘ mit Bezug auf Freuds *Traumdeutung* vor allem analog einem fotografischen Verfahren der ‚Überblendung‘: psychologisch als Verschmelzung von Vorstellungen, poetologisch als kombinatorische Vermischung verschiedener Materialien (Montage). Konkret bezieht sie sich auf den bekannten Vergleich Freuds, in dem er in Träumen auftretende ‚Mischpersonen‘ auf die „Mischfotografien“ Francis Galtons bezieht. Dieses von Galton entwickelte technische Verfahren bestand darin, Porträtfotos (Gesichter) vieler verschiedener Individuen übereinander auf dieselbe fotografische Platte abzubilden, um so einen ‚Typus‘, das ‚Charakteristische‘ einer bestimmten Gruppe herauszubilden. Dieses Erkenntnisziel der Kompositfotografie (das bei Galton wohl im Zusammenhang mit seinen statistisch-normalistischen Forschungen im Dienste der Eugenik betrachtet werden muss) ist im Hinblick auf Kipphardt Poetik auch deswegen relevant, weil dieser in seinen programmatischen Schriften verschiedentlich „das Charakteristische“ als eine ästhetische Kategorie nennt, die mit seiner Kunstauffassung und seiner Wirkungsabsicht eng verbunden ist (cf. etwa RBS 292, BE 166).¹⁰ Über die Frage des

⁹ Die zwanglosen theoretischen Analogiebildungen zwischen psychischen Krankheiten, phylogenetisch verankerten ‚Arbeitsweisen‘ des Gehirns bzw. der Psyche, artgeschichtlichen Atavismen, Magie und Mythos, Traum, Kindheit und Kunst tauchen wirklich allenthalben wieder auf; demgegenüber steht dann als ein nicht mehr allzu breiter Rest-Bereich, der gleichwohl als Basis für alle Abgrenzungen das ganze theoretische Konstrukt tragen muss, die ‚Normalität‘, ex negativo ungefähr zu bestimmen als: das wache, funktionell-zweckrationale Denken des erwachsenen, ‚gesunden‘, modernen westlichen Menschen, sofern er gerade nicht ‚kreativ‘ ist und sich in einer ‚normalen‘ Situation, in seinem ‚normalem‘ Bewusstseinszustand befindet, ohne dass solche Normalität allzu genau bestimmt und reflektiert würde ...

¹⁰ Auf die Analogie zu Galtons Kompositfotografie stößt man übrigens auch in der Sekundärliteratur zu Sebald, cf. Osborne 2007: 531 und Osborne 2010: 303; obwohl es in diesen beiden Aufsätzen um intertextuelle Bezüge zu Freuds Fallgeschichten („Wolfmann“/Austerlitz bzw. „Kleiner Hans“/Die Ausgewanderten) geht, ist die Referenz auf Galton hier nicht über die *Traumdeutung*, sondern über Ludwig Wittgensteins *Vortrag über Ethik*

„Charakteristischen“ hinaus geht es dabei ganz allgemein um die poetologischen Probleme literarischer Montage – hier verstanden nicht als (sichtbare) Erzähltechnik/formales Darstellungsverfahren (Montage-Ästhetik), sondern als *fiktionales* Verfahren, d. h. als *verdeckte* (nicht im Text als Erzählweise, sondern im Prozess der Werkgenese, bei der ‚Herstellung‘ der *histoire*-Elemente zum Tragen kommende) Montage, die den erzählten Stoff (die fiktiven Gegenstände) erst hervorbringt¹¹ – also konkret etwa die Praxis der Kombination verschiedener realer Lebensläufe zu einer einzigen fiktiven Lebensgeschichte oder die Kombination von Eigenschaften und Zügen mehrerer verschiedener realer und/oder fiktiver Personen zu einer einzigen neuen fiktiven Person (Figur).

Das Verfahren der Zusammensetzung fiktiver Figurenbiografien aus den Biografien realer Personen (ein Verfahren, das in Bezug auf *Sebalds* schriftstellerische Praxis u. a. von Dora Osborne und jüngst besonders eingehend von Mario Gotterbarm¹² problematisiert wurde) wurde bei Kipphardt vor allem hinsichtlich der Verwendung von Herbeck-Material diskutiert wird, oft etwas verengt auf die Plagiatsdebatte über die Umschrift von Herbeck- zu März-Gedichten. In Bezug auf die Komposition fiktiver Personen aus dem „Abbruchmaterial“ (R. Musil) realer Krankengeschichten spielt jedenfalls die Frage des „Charakteristischen“ offensichtlich ebenfalls eine Rolle. Wenn bspw. Sebalds Ich-Erzähler in *Schwindel. Gefühle* aufgrund von Habitus-Ähnlichkeiten eine Assoziation zwischen Herbeck und seinem Großvater herstellt und die beschriebene Gestik dann scheinbar mit einem Foto illustriert, das stillschweigend *weder* den einen *noch* den anderen, sondern in Wahrheit Robert Walser zeigt – und die Geste, die die Assoziation stiftet, schließlich in *Dr. K.s Badereise* noch ein weiteres Mal wiederkehrt, ausgeführt diesmal von Dr. K., der somit ebenfalls in diese typologische, Autorbiografie und Literatur überspannende Verdichtung von „Familienähnlichkeiten“ und Wahlverwandtschaften einbezogen wird (cf. AE 46 und Kap. IV/8 dieser Studie); wenn Kipphardt aus Dutzenden von Patientenbiografien Material herausbricht und aus diesen Bruchstücken eine neue Figur, seinen Alexander März baut, dessen Biografie zudem etliche Episoden aus Kipphardts eigenen Kindheitserinnerungen enthält, und wenn dieser Figur dann Sätze, Satzfragmente, einzelne Formulierungen in den Mund gelegt werden, die auf ganz heterogene Ursprungskontexte und eine Vielzahl von Personen zurückgehen, aus der

vermittelt – was im Hinblick auf Sebalds erklärten Wittgenstein-Fimmel durchaus naheliegend ist. Zur Verdichtung in Form von Sammelpersonen/Mischfiguren in *Schwindel. Gefühle*. siehe den Abschnitt [i] der Herbeck-Sektion in Kap. IV/8.

¹¹ Cf. nochmals die theoretische Unterscheidung bei Fischer (1999: 55–59): Das fiktionale Verfahren bezeichnet Fischer auch als Montage „erster Ordnung“ (58), dem dann auf Ebene der Erzählweise bei Kipphardt noch eine sekundäre Montage folgt; ich spreche hier primär von dem fiktionalen Verfahren, nicht von der Erzähltechnik auf *discours*-Ebene.

¹² Cf. das Kapitel „Verstöße gegen eine Ethik der Referentialität“ in Gotterbarm (2016).

klinischen Arbeit Navratils im 20. ebenso wie aus historischen Krankenblättern aus dem 19. Jahrhundert stammen, von anonymen Anstaltsinsassen und Fallbeispielen aus psychiatrischen Fachtexten sowohl als von bekannt gewordenen ‚Irrenkünstlern‘ wie Adolf Wölfl und berühmten historischen Fällen wie dem des Daniel Paul Schreber und bisweilen auch aus der Literatur (aus Überlieferungen über reale ‚kranken Dichtern‘ wie Hölderlin ebenso wie aus fiktionalen Texten, Büchners *Lenz* oder Shakespeares *King Lear*); wenn der fiktiven Einzelperson März bisweilen ganze Gedichte und Prosatexte von Herbeck und anderen Verfassern vom Autor in den Stift diktiert, gleichsam überschrieben werden und Zeichnungen verschiedenster Urheber aus Quellen wie Prinzorns *Bildnerei der Geisteskranken* oder Navratils *Schizophrenie und Kunst* einem einzigen fiktiven Kranken zugeschrieben werden: – dann muss man doch eigentlich annehmen, dass eine solche literarische Praxis nicht mehr auf die Fingierung von *Individualität* abzielt, sondern gleichsam auf das Destillat „*charakteristischer*“, *typischer* Eigenschaften – also auf die literarische Figur weniger als fiktive Persönlichkeit, sondern vielmehr als Typus, als eine Komposit-Gestalt von fast allegorischer Dichte, eine Kollektiv- oder Sammel-Figur, die nicht mehr als ‚exemplarischer‘ fiktiver Einzelfall, sondern geradezu als eine *Personifizierung* eines abstrakten Themas erscheint.

Hier liegt m. E. ein Kernstück der poetologischen Problematik, die die spezifische schriftstellerische Arbeitsweise, die Kipphardt und Sebald gemeinsam haben, aufwirft. Ich werde im Laufe der Untersuchung noch näher auf diese Problematik eingehen. An dieser Stelle geht es nun weniger um die Verdichtungen im werkgenetischen Arbeitsprozess des Autors, sondern zunächst vor allem um die im Text selbst *dargestellten* Verdichtungen. „In März sind Verdichtungen [...] sowohl Gegenstand als auch Verfahren des Textes.“¹³

Die schauspielerischen Schmerzensmann-Inszenierungen und sonstigen Christus-Referenzen des Protagonisten in März, um die es im Folgenden gehen soll, sind nun Beispiele einer dargestellten Verdichtung, für die im Prinzip das gleiche gilt wie für die verdichtende Montage als fiktionales Verfahren: Die Verdichtung (in dem von Wübben umrissenen Sinne) beruht im Grunde auf einem *Vergleich*; sie soll Gemeinsamkeiten, Ähnlichkeitsrelationen, Analogien aufzeigen. Eine Reihe von Beispielen für Verdichtungen, die Alexander Mitscherlich an einer von Wübben im Kontext der theoretischen Diskussion der Verdichtung ebenfalls herangezogene Stelle scheint indes ein etwas weiteres Verständnis des Vorgangs zu implizieren: So nennt Mitscherlich „den Centaur, die Meerjungfrau, die Sphinx“ neben der schon bei Freud oben genannten und hier im Vorangehenden diskutierten Vereinigung von

¹³ Wübben 2014: 180.

Zügen mehrerer Personen in einer einzigen Gestalt.¹⁴ Nun ist zwar freilich die Ersetzung bspw. des Löwenkopfs durch einen Menschenkopf bei der Sphinx oder der Beine durch einen Fischeschwanz bei der Meerjungfrau¹⁵ nur aufgrund tatsächlich gegebener Ähnlichkeit (oder zumindest Vergleichbarkeit) der jeweiligen anatomischen Formen möglich, die auf einer mehr oder weniger abstrakten Ebene biologischer Homologie oder bloß optischer Formähnlichkeit angesiedelt ist; gleichwohl ist nicht unbedingt davon auszugehen, dass die genannten Beispiele für Verschmelzungen „zweier oder mehrerer Gedanken oder seelischer Bilder“¹⁶ als Hinweise auf Ähnlichkeiten ‚gemeint‘ sind – eher sind dies ja Beispiele für *fantastische* Wesen, deren besondere Qualität gerade eine gewisse (relative) Abwegigkeit der Kombination ist. In eben diesem Sinne werden auch der ‚Wahnsinn‘, als bloße psychische Funktionsstörung definiert, und ganz analog dazu die Traumvorgänge im Rahmen von Defizit- oder „Minustheorien“ des Traums (Manfred Engel) als *falsche* Verbindung von (unzusammenhängenden, nicht zusammenpassenden) Vorstellungen definiert. In März wird, wie in der Einleitung bereits zitiert, der „Definition des Wahnsinns als falsche Assoziation der Ideen“ ein Ausspruch von März entgegengesetzt, demzufolge der Wahnsinn „die *richtige* Verbindung der (*gefürchteten*) Ideen“ (M 169, meine Hervorhebungen) sei. Und eben darum geht es auch bei der Verdichtung (der auf Handlungsebene dargestellten wie der im fiktionalen Montage-Verfahren wirksamen): Die Verdichtungen sollen eben *nicht* ‚unsinnige‘ Verschmelzungen hervorbringen, sondern (‚verborgene‘) Verbindungen und Zusammenhänge *aufzeigen* und dadurch Erkenntnis stiften.

[iii.] Menschenopfer/Sündenbock: Zur theoretischen Konzeption hinter dem Christus-Motiv März’ ‚Produktionen‘ um die Christus-Gestalt sollen im Grunde eine sachlich begründbare, *deskriptiv-analytische* Analogie zwischen dem Christus-Mythos und dem ganz profanen ‚Schicksal‘ des schizophrenen Protagonisten aufzeigen. Fischers knapper Hinweis auf ein Fallbeispiel in David Coopers *Psychiatrie und Antipsychiatrie* als mögliche Anregung für Kipphardts

¹⁴ Zit. n. Wübben 2014: 179.

¹⁵ Gerade dieses Beispiel ist im Rahmen einer Diskussion der poetologischen Traum-und-Pathologie-Problematik ein sehr einschlägiges. Zwar ist gerade die Meerjungfrau ein Beispiel, bei dem die naturwidrige Verschmelzung zu einer eher gefälligen, in sich relativ stimmigen Gestalt führt (das eher groteske Gegenbeispiel wäre die ‚umgekehrte‘ Variante, die *oben* Fisch und *unten* Mensch ist – zu sehen etwa auf einem Bild des älteren Brueghel, das im folgenden Kapitel eine Rolle spielen wird); gleichwohl wird sie doch gleich in den ersten Sätzen der *Ars Poetica* des Horaz als Negativ-Beispiel für eine regellose Kunstpraxis genannt, die Gebilde „wie Träume von Kranken“ hervorbringt (Schäfer 2011: 5).

¹⁶ Mitscherlich, zit. n. Wübben 2014: 179. – Diese sehr einfache Definition einer Verdichtung stimmt im Grunde mit dem überein, was Leo Navratil in seinem Modell einer anthropologischen Kreativitätstheorie als eine der drei angeborenen „allgemeinmenschlichen kreativen Grundfunktionen“ aufführt als „Symbolbildung“: „Verschmelzung heterogener Bilder, die neue Bedeutungen haben“ (a+b 14). Freilich erklärt Navratil diesen Vorgang neuropsychologisch, also im theoretischen Rahmen der naturwissenschaftlich orientierten Psychiatrie.

Entscheidung, seinen Protagonisten mit ‚wahnhaften‘ Christus-Identifikationen auszustatten, führt jedenfalls in genau diese Richtung: Denn an der besagten Stelle deutet Cooper den ‚Wahn‘ eines bestimmten Patienten (dessen schizophrene Psychose wie bei März als Adoleszenzkrise sich manifestiert), Jesus Christus zu ‚sein‘, als eine bildhafte und als solche *wahre* (wirklichkeitsadäquate) Darstellung der sozialen Situation des Patienten, die in Wahrheit (anstelle einer organischen oder sonstigen ‚endogenen‘ Krankheitsursache) dem Phänomen ‚Schizophrenie‘ zugrunde liege.¹⁷ Eine ‚Wahnvorstellung‘ wird daraus, indem der Psychiater oder andere Personen diese Aussage *wörtlich* nehmen; wobei Cooper betont, dass eine solche Aussage auch nicht adäquat als ‚metaphorisch‘ aufzufassen sei – es handele sich vielmehr um eine unmittelbare (Kategorien wie ‚wörtlich‘ vs. ‚metaphorisch‘ transzendierende) Einsicht in die eigene Situation innerhalb der sozialen Konstellation, die ‚Schizophrenie‘ produziert: Ein ‚auserwähltes‘ Mitglied der Familie (Cooper konzentriert sich in seinen Studien ja weitestgehend auf die mikrosoziale Struktur der Familie) wird in die Rolle des Verrückten, Kranken gedrängt, um den anderen die Aufrechterhaltung ihrer Lebensweise und ihres falschen Bewusstseins zu ermöglichen: Er werde buchstäblich *geopfert*, um die anderen (oder eigentlich ihre Lebenslügen) zu ‚retten‘. Die Aussage, Christus zu sein, entspricht also in einer gewissen Hinsicht der sozialen Wirklichkeit und kann mithin als eine Einsicht in die Mechanismen der Schizophrenie, verstanden als Vorgang *zwischen* (nicht ‚innerhalb‘ *eines*) Menschen, gewertet werden. Das dem ‚Auserwählten‘ aufgebürdete Leiden entlastet die anderen Familienmitglieder, gewährleistet das Funktionieren des Ganzen um den Preis der Opferung eines Einzelnen, die durch das objektivierende und fatalistische Krankheits-Konzept der Schizophrenie (Modellierung abweichenden Sozialverhaltens als ‚Krankheit‘, Krankheit als Widerfahrnis, als indifferentes bloßes *Geschehen* ohne Handlungssubjekt) nicht als solche (d. h. als soziale Praxis, als Handeln) erscheint und damit entschärft wird. März (und, mit einigen Einschränkungen, Kipphardt selbst) macht sich diese Auffassung ganz zu Eigen. Die Ausweitung ins Makrosoziale und Politisch-Ökonomische, die in Coopers mikrosoziopsychologischen (familientherapeutischen) Studien eher implizit bleibt¹⁸, führt bei Kipphardt aber über die eher ‚existenzielle‘ Christus-Analogie in Coopers Deutung hinaus. Die Aufgabe der folgenden ‚ikonografischen‘ Textanalysen besteht also darin, die hier vorab entwickelte Erklärung des Christus-Motivs nicht bloß zu illustrieren oder zu vertiefen, sondern in der Betonung des verfahrensästhetischen Aspekts der Traumarbeit die spezifisch literarische ‚Produktivität‘ des

¹⁷ Cf. Cooper 1971: 39 ff.

¹⁸ Kipphardts Hauptquelle für eine systematische und ausformulierte makrosoziologische und politisch-ökonomische Gesellschafts- aus dem Blickwinkel der Psychiatrie-Kritik dürfte vor allem Basaglia gewesen sein.

Christus-Motivs im Kontext des Romans zu erschließen; es lässt sich dabei nicht ganz vermeiden, dass hierzu in Kap. I/1 bereits zitierte Stellen abermals betrachtet werden.

[iii.] **Ecce homo: Zur Rahmenkomposition** Die erste Manifestation des Christus-Motivs in *März* ist die in der Gesamtkomposition so markant platzierte Kreuzigungs-Szene – in der Urfassung des März-Stoffs, dem Fernsehfilm, die Anfangsszene. „Wieso eigentlich Christus?“, fragt Kofler (siehe Kap. I/1); März’ Antwort: „Christus wäre recht. Ich, wäre ich Christus, wäre recht.“ – „Was interessiert sie an Christus?“ – „Daß er wie ich von seinesgleichen ermordet wurde.“ (M 10) Der etwas pathetische Vorwurf des „Mordes“ könnte ebenfalls auf die besagte Stelle bei Cooper zurückgeführt werden (möglicherweise schwingt außerdem Daniel Paul Schrebers „Seelenmord“ mit), wo es heißt, dass „wir alle“ bisweilen partielle Tode stürben, damit die anderen weiterleben können. Der zentrale Antagonismus in Kipphardts Roman ist, wie Fischer gezeigt hat, der zwischen den ‚natürlichen‘ (primär-primordialen) Bedürfnissen eines ursprünglichen, wahren ‚Selbst‘ und den entfremdenden (und entfremdeten) Anforderungen der ‚anderen‘. Die „Ermordung“ meint aber zunächst ganz einfach die psychische Zerstörung der Person. März’ Antwort auf Koflers Rückfrage („Sie? Warum?“): „Ich bin nichts wert, ich kann mich nicht einordnen“ (11), scheint zunächst in eine etwas andere Richtung als die des (später im Roman sehr viel expliziter ausgesprochenen) Opfer-Narrativs: als wäre März lediglich als ‚nicht verwertbar‘ ausgeschieden worden. Die Aussage „Christus wäre recht“ ließe sich als ein Hinweis darauf verstehen, dass die Auffassung vom bloßen ‚Aussortieren‘ eines Unbrauchbaren bereits eine Mystifikation sei, die die wirklichen Konflikte und Motive verschleierte: dass nämlich einer wie März in Wahrheit eine für das Kollektiv durchaus lebensnotwendige Funktion zu erfüllen habe, indem er als Sündenbock und Opfer stellvertretend die Deformationen in sich aufzunehmen habe, die das entfremdete Leben den anderen abverlangt und die sie zur Aufrechterhaltung eben dieses Lebens, d. h. zu ihrer eigenen Entlastung, dem zum „Sündenbock“ *Auserwählten* aufbürden. Wenn man (was März offenbar tut) den christlichen Passionsmythos profanierend als ein solches Opfer im Dienste kollektiver Psychohygiene interpretiert, so wurde dem Opfer (dem historischen Jesus) in diesem Fall die zweifelhafte Ehre zuteil, symbolisch verklärt, ja zur kulturstiftenden Vorbildgestalt zu werden (wovon es selbst, in der streng säkularen Logik solch profanierender Deutung, dann überhaupt nichts mehr hat) – ein im Grunde billiger Trick zur Unschädlichmachung des Subversiven. Individuen wie März, die (nach dieser Hypothese) genau die gleiche Funktion erfüllen, also als Opfer dargebracht werden, damit die anderen weiter (so wie bisher) leben können, werden dagegen nicht geehrt, sondern, nachdem sie ihr

Funktion erfüllt, sozusagen ‚gedient‘ haben, als nutzlos und störend aus dem Verkehr gezogen (was, der textinternen Psychiatriekritik zufolge, die wahre gesellschaftliche Funktion der Psychiatrie auch schon erschöpft). – Es ist also die ikonische *Sichtbarkeit* des Opfers, die Christus zu einer geeigneten Figur macht, während die gesellschaftliche Aufgabe der Psychiatrie ja gerade darin gesehen wird, die realen Opfer gesellschaftlicher Praxis weitgehend *unsichtbar* zu machen, an der Peripherie in Quarantäne zu halten. Der kleine Dialog zwischen Kofler und dem Christus-Darsteller März lässt – aus der Perspektive des Gesamttexts – noch weitere Deutungen zu. Christus soll ja eigentlich ein Vorbild sein, und dass sich an dieses Vorbild fast niemand wirklich hält, ist geschenkt und muss nicht eigens ausgeführt werden. Im Laufe des Romans nimmt aber die Auffassung Kontur an, der Schizophrene sei im Grunde ein zwar nicht ‚eigentlich gesunder‘, aber doch ein *weniger* entfremdeter, der ursprünglich-unentfremdeten Menschlichkeit *näher* stehender, d. h. im anthropologischen Sinne ‚wahren menschlichen Wesens‘ doch immerhin *gesünderer* Mensch als die anderen. Der „Schizo“ ist, wie es recht griffig heißt – und zwar übereinstimmend im Roman wie auch in extrafikionalen Kontexten (Briefe, Essays, Interviews), wo Kipphardt als Autor in eigenem Namen spricht –, ein „verstümelter Gegenentwurf“ zum entfremdeten Normalmenschen, also zwar nicht schon die Verwirklichung, wohl aber so etwas wie eine Andeutung des, ein Ausblick auf den zukünftig möglichen besseren Menschen, der seinem inneren Selbst näher, d. h. seiner Menschlichkeit gemäßer leben würde. Mithin steckt im „Schizo“ wirklich ein Vorbild, an dem die Menschheit sich auf dem (säkularisierten) heilsgeschichtlichen Weg orientieren könnte – also eben das, was Christus de facto für die allermeisten Menschen allenfalls im Lippenbekenntnis ist.

An dieser Stelle des Romans (ganz am Anfang) bleibt der Sinngehalt der Christus-Pose aber noch weitgehend offen und unbestimmt, wenn das Ganze auch bereits sehr klar als eine *bewusste*, reflektierte *Inszenierung* – eine Art Denkbild – ausgewiesen wird, also keineswegs eine wahnhafte Identifikation darstellen soll. Der Gehalt dieses Denkbilds, soweit er sich aus dem Gesamtkontext des Romans bestimmen lässt, umfasst schließlich auch den Gedanken, dass die scheinbar bloß Aussortierten, bloß Dysfunktionalen in Wahrheit eine essenzielle, system- und lebenserhaltende Funktion für all diejenigen zu erfüllen haben, die sich dem gesellschaftlichen System anpassen und an dieser Lebensweise festhalten wollen: Das sichtbare Opfer zeigt gewissermaßen den Preis, den die Aufrechterhaltung dieses falschen Lebens kostet, und enthüllt die *Gewalt* (nicht etwa ‚Gemeinschaftlichkeit‘ oder ein ähnlich positives Prinzip) als ihr innerstes Prinzip. Dass ein solches Symbol den Menschen „recht“ wäre, stimmt freilich nur insofern, als der Opfer-Mythos die Gewalt nicht sowohl

offenbar macht und denunziert als sie vielmehr *legitimiert*, sie als mythische Gewalt reinigt, gewissermaßen in der mythologischen Sinnökonomie läutert und, um eine schöne Formulierung aus einem Essay von Sebald zu borgen: „das Fleisch und Blut der Wirklichkeit in eine ohne Beschwernis verzehrbare Speise“ verwandelt „vermittels eines Rituals der Transsubstantiation“, das „zur Beschwichtigung eines schlechten Gewissens“ dient (BU 180). In diesem Zitat geht es allerdings, wohlgemerkt, nicht um die Eucharistie, sondern (in einem kritischen Sinne) um *Literatur*. Im Sinne der poetologischen Programmatik Kipphardts entzieht sich Literatur mit einer solchen Sinnproduktion die eigene Legitimation, die seiner normativen Prämisse nach ja gerade eine Wahrheit zeigen soll, die nicht ohne weiteres dem bestehenden System assimilierbar („gut verdaulich“) ist, sondern ihm vielmehr recht übel aufstößt.¹⁹ Die Sichtbarmachung des Opfers sollte im Sinne von Kipphardts Poetik kein sinnstiftendes Andachtsbild beistellen, sondern vielmehr ein ganz unerträgliches, das den Menschen die wahren Bedingungen ihrer Normalität entschleierte, ihnen den Weg zur Verdrängung bzw. Mystifikation der wahren Interessenkonflikte *verstellt*. Es geht also bei der Christus-Anleihe nicht – wie einige Kritiker des Romans Kipphardt vorgeworfen haben – um eine Glorifizierung des Geisteskranken, die seinem Opfer Sinn verleiht, sondern vielmehr um die Anklage dieser sozialen Praxis als im Grunde barbarische. Ob freilich die Christus-Inszenierungen im *März* dieser kritischen Intention auch auf ästhetischer Ebene gerecht werden, ist indes eine andere Frage, die nun weiterzuverfolgen ist.

[iv.] Christus als Aktionskünstler: Aus der Vorgeschichte des Patienten A. M. Die eben besprochene Szene, in der März eine Art Meta-Bewusstsein an den Tag legt und die Christus-Travestie mithin als schauspielerische Performance („Darbietung“), im Grunde als eine Art Kunststück ausweist, spielt zum Zeitpunkt der „Therapiegemeinschaft“ (also ungefähr in den frühen 1970er Jahren). Doch März hatte bereits zu einem sehr viel früheren Zeitpunkt seiner Krankengeschichte einen Christus-Spleen. Zur Zeit seiner akuten Psychose – kurz vor der ersten Einlieferung (ungefähr Mitte/Ende der 1950er Jahre, „vor 17 Jahren“ vom Zeitpunkt der Narration aus) – hatte er dem Erzbischof von München jenen schon im Kapitel I/1

¹⁹ Allerdings verwendet Kipphardt, dem es auch in der Kunsttheorie ja immer gut marxistisch sehr auf „Genuss“, „Sinnlichkeit“, „Lust“ usw. ankam, in bestimmten poetologischen Programmschriften verschiedentlich eine kulinarische Metaphorik, die sich mit seiner Forderung nach schonungsloser Ungefälligkeit so ganz stimmig nicht zusammenfügt – so etwa, wenn kritisch abwertend die Rede ist von den stilistischen Raffinessen als den pikanten Soßen, die das mindere Fleisch bemänteln, wohingegen ein rechter Theaterstoff eben ein kräftiges, saftiges Stück Fleisch sein müsse, das solche Soßen nicht nötig hat... Dieses Bild findet sich – bezeichnend für die symptomatischen Fehlleistungen Kipphardts, die sich oft auf Ebene der sprachlichen Mittel finden und auf die ich im Laufe der Untersuchung noch etwas Licht zu werfen versuche – ausgerechnet in einem Essay mit dem pathetischen Titel *Das Geschäft des Theaters ist es, unbequem zu sein* (SdW 282). Ich komme insb. in Kap. IV/7 noch ausführlich auf diesen Komplex zu sprechen.

zitierten Brief geschrieben, in dem Jesus als „Ein nachdenklicher Mensch, der die arbeitenden Klassen aufklären und retten wollte“ apostrophiert wird. „Leider glaubte auch er an den Himmel. Somit verunglimpfte er zum Religionsstifter und Tröster“ (15). Der Gedankengang ist an sich gut nachvollziehbar; die historische Analogie allerdings, die an einer späteren Stelle des Romans noch expliziter versucht wird, beruht allerdings eher auf mangelndem historischem Verständnis bzw. dem für März charakteristischen unhermeneutisch-anverwandelnden Umgang mit jeglichem Fremdmaterial. Aus März’ „Kriegserklärung“ gegen den Klerus: „War aber Christus nicht gegen die Anwendung von Gewalt? – Jawohl, Herr Erzbischof, er war gegen die Gewalt der Unterdrückung und bekämpfte sie. Von der Bevölkerung begeistert empfangen, zog er in Jerusalem ein und verjagte Geschäftsleute, Bankiers und ihre Schriftgelehrten“ (84). Die ‚kapitalismuskritische‘ Parallele, die hier gezogen wird, bleibt notwendig oberflächlich, die aktualisierende, gleichsam einbürgernde Deutung historisch-mythischen Geschehens kann nur ein äußerst grobes, wo nicht falsches, Instrumentarium der Gesellschaftsanalyse sein. Für die religiöse Fundierung der Jesus-Bewegung im Judentum der Zeit und damit für eine historisch fundierte Hermeneutik der biblischen Erzählung hat März keinen Sinn. Mir scheint aber, dass diese Art der Analogiebildung durchaus im Widerspruch zu Kipphardts aufklärerischem Erkenntnis-Anspruch stehen müsste, da hier ja tatsächlich eine angemessene Auseinandersetzung mit dem historisch Differenten unterbleibt und nur auf Basis kruder Gleichsetzungen argumentiert wird. Tatsächlich stehen solche allzu direkt auf historische Analogien zielenden Christus-Deutungen – wie auch der direkt aktionistische politische Aktivismus der Hauptfigur – im Kontext der akut psychotischen Episoden der Krankengeschichte, während der spätere Reflexionsstand des Protagonisten zum einen mit mehr (schau)spielerischen, ironischen Aktionsformen einhergeht, zum anderen mit Analogien, die eher auf den mythischen oder existenziellen Gehalt der Christus-Gestalt abzielen. Man könnte die Auftritt-im-Dom-Episode also durchaus so lesen, dass hier wirklich eine akute Verwirrtheit des Protagonisten dargestellt werden soll und mithin die Distanz zwischen Autor und Figur hier größer als an anderen Stellen der Erzählung ist: Die schiefe historische Analogie geht mit dem Pathos und der *unfreiwilligen* Komik der Inszenierungsform Hand in Hand, während das (chronologisch spätere) weniger eindeutige und ironisch-spielerische „Ecce homo“-Denkbild der früheren Szene auf seine indirektere Art eine wirkliche ‚Wahrheit‘ beinhalte.

Das heißt aber, dass März’ Christus-Spiele im Verlauf der erzählten Zeitspanne keineswegs immer so souverän und reflektiert geschehen wie in der Kreuzigungs-Szene. Das tatsächlich Wahnhafte wäre vielleicht darin zu sehen, dass März selbst bisweilen vergisst,

dass seine Christus-Identifikation nur ein ‚Denkbild‘ sei, seine eigene Bildsprache also ebenso wörtlich nimmt, wie Cooper zufolge der Psychiater es tut, wenn er ‚Wahn‘ diagnostiziert. Es ist daher sehr plausibel, wenn Wübben gerade am Beispiel der Christus-Identifikation des Protagonisten aufzeigt, dass „ästhetische“ und „psychotische Verdichtung“ (also die auf *histoire*-Ebene *dargestellte* Verdichtung vs. die auf Ebene der poetischen *Verfahren* vom Autor selbst *angewandte*, textkonstitutive Verdichtung, die einen Aspekt der Montagetechnik darstellt) im Roman nicht nur in Analogie zueinander gesetzt, sondern durchaus auch voneinander abgegrenzt werden.²⁰ „Obschon März‘ Christusinszenierung als Verdichtung verstanden werden kann, welche die Figur zunächst bewusst und im spielerischen Umgang mit der Tradition vornimmt, unterscheidet sie sich dennoch von der ästhetischen Verdichtung, die meist über das Figurenbewusstsein hinausgeht.“²¹ Besonders gegen Ende des Romans hin bestünden, so Wübben, „die Selbstinszenierungen“ des Protagonisten, namentlich seine (anfangs ironisch-spielerische) Selbst-„Stilisierung zur Christus-Figur“ „zunehmend aus unkontrollierten Verdichtungen“.²² Zum pathetischen Finale des Romans verbrennt sich März in Christus-Verkleidung bei lebendigem Leibe, wodurch alle ironische Distanz aufgehoben scheint.²³ Wübbens Formulierung, dass März im Laufe der Handlung „teils in psychotischer Verknennung Misch-Identitäten konstruiert, ohne sich der historischen Differenz bewusst zu werden“²⁴, ist in jeder Hinsicht zuzustimmen; ebenso richtig ist ihre Feststellung, dass Kipphardt der von ihm weitgehend positiv beurteilten ‚kindlichen Naivität‘ seiner Schizo-Figur und den oft aus dieser sich speisenden furiosen Verdichtungen gleichwohl eine *ästhetische Verdichtung* – eben sein erklärtes Kunstmittel der Wahl, die „Montage“ – entgegengesetzt als „ein reflektiertes Verfahren“. Reflektiert gewiss; ob aber durch dieses Verfahren, wie Wübben Kipphardt bescheinigt, „historische Bezüge im Bewusstsein der Differenz gesucht werden“²⁵, das müsste man m. E. doch nochmals etwas kritischer überlegen.

Während es stimmt, dass die von Kipphardt eingesetzten Verdichtungen oftmals über das Bewusstsein der Figuren hinausgehen²⁶, so gibt es – aufgrund der fiktiv-

²⁰ Cf. Wübben 2014: 183–185.

²¹ Wübben 2014: 184.

²² Wübben 2014: 185.

²³ Man denke bspw. auch an die häufige Gepflogenheit jugendlicher Amokläufer, die sich zu ihrer – oft mit dem Selbstmord als Schlussakt besiegelten – Mordaktion als ihre Lieblings-Comic-Helden oder -Filmfiguren verkleiden und in diesem (an sich ja eher etwas lächerlichen) Aufzug dann blutigsten Ernst machen.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

²⁶ Siehe das schöne Beispiel, das Wübben (cf. 184 f.) nennt: die subtile Anspielung auf den berühmten Schreber-Fall (mit dem gesamten paranoischen Komplex um Sexualität, Religion, Macht, Überwachung, Ideologie usw., der in der Rezeptionsgeschichte des Falls herausgestellten Vater-Sohn-Problematik sowie nicht zuletzt den schon von Schreber selbst behandelten psychiatriskritischen Aspekten) durch die Einbindung des Schrebergarten-

dokumentarischen Konstruktions- und Erzählweise des Romans („multiperspektivisch collagiert“ nach Nünning) – andererseits kaum Textstellen, die jenseits einer Figurenperspektive stünden.²⁷ Es ist daher (aus der Perspektive des Autors bzw. eines vorwiegend apologetisch gesonnenen Interpreten) im Prinzip stets die Möglichkeit gegeben, fragwürdige Verdichtungen (grob verzerrende Analogien u. dgl.) relativierend dem Bewusstsein einer Figur zuzuschreiben. Freilich gibt es in der Anordnung und Wechselwirkung der einzelnen Textbausteine (sekundäre Montage), also in der Perspektivenführung²⁸, sowie im Falle von Verdichtungen, die als solche nur auf einer extradiegetischen Ebene erscheinen, doch Gestaltungselemente, die auf einen übergeordnete Wahrheitsanspruch des Autors oder einer auktorial-extradiegetischen Erzählerinstanz hindeuten.

Um das von Wübben genannte Beispiel der in verschiedenen Formen über den Roman verstreuten Anspielungen auf den Schreber-Fall (siehe Fn. 26) aufzugreifen: Eher als anzunehmen, März kenne die *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken* und ihre Rezeptionsgeschichte (was im Rahmen der erzählten Welt zwar immerhin möglich wäre), sollte man wohl davon ausgehen, dass hier tatsächlich auf ‚auktorialer‘ Ebene Parallelen zum Schreber-Fall gezogen werden sollen. Verdichtungen dieser Art finden sich vielfach in *März*. Um nur einige wenige (ganz willkürlich herausgegriffene) Beispiele zu nennen: Wenn März auf eine Frage Koflers mit „Pallaksch“ antwortet oder das Wort „Kamelattasprache“²⁹ (beides Neologismen) benutzt, so geht das auf den exzentrischen Sprachgebrauch Hölderlins zurück, wie er in Beschreibungen des kranken Dichters überliefert ist – ohne dass man annehmen müsste, dass März hier bewusst Hölderlin imitiere oder gar im ‚künstlerischen‘ Sinne zitiere; oder wenn März einen „Hauptlehrer W.“ als Mitpatienten erwähnt, so ist das zwar mit Sicherheit eine Anspielung auf den berühmten historischen Fall vom „Hauptlehrer Wagner“, der genannte Mitpatient kann aber zum einen nicht die historische Person (der Amokläufer Ernst August Wagner, gestorben 1938, neben Schreber einer der spektakulärsten psychopathologischen Fälle des Kaiserreichs) sein, zum anderen muss man nicht unbedingt annehmen, dass *März* hier auf den Fall Wagner anspiele oder sich der intertextuellen Dimension bewusst sei (wenngleich auch dieser Fall März sehr wohl bekannt sein *könnte*).

Motivs in März' Krankengeschichte. Die implizite Referenz auf Schrebers Vater (nach Moritz Schreber, dem Vater des Verfassers der *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*, sind die Schrebergärten benannt) und damit auf einen mutmaßlich entscheidenden Faktor in der Ätiologie von Schrebers Psychose umfasst auch das in *März* bedeutende Thema der ‚schwarzen Pädagogik‘ (oder allgemeiner der ‚krankmachenden Erziehung‘).

²⁷ Die einzigen Beispiele für vollständig von intradiegetischen Fokalisierungs- und Sprechinstanzen freie längere Textpassagen sind, soweit ich sehe, die einmontierten Auszüge aus bayrischen Gesetzestexten sowie das „Exkurs“ überschriebene Kapitel, das statistische Daten über die Situation der Psychiatrie in Deutschland gibt.

²⁸ Cf. dazu S. 185 f. und Wübben 2014: 189.

²⁹ Bei Hölderlin eigtl. „Kamalattasprache“.

Doch gerade diese und vergleichbare Beispiele werfen die Frage auf, ob die aufs Konto des auktorialen Erzählers bzw. des Autors selbst gehenden historischen Analogien, recht besehen, wirklich viel differenzierter bzw. differenzbewusster konstruiert sind als die eher legendären des Protagonisten. Was auffällt: Diese ‚auktorialen‘ Verdichtungen beziehen (sofern dies jetzt nicht nur meiner zufälligen Auswahl der Beispiele geschuldet ist) sich auf ‚Vergleichsfälle‘, die dem erzählten Stoff, also der Biografie des Protagonisten, historisch und kulturell relativ nahestehen – jedenfalls bedeutend näher als der historische Jesus Christus: Die genannten ‚Parallelfälle‘ betreffen allesamt Deutsche und stammen aus einem Zeitraum, der hinsichtlich seiner soziologischen und politischen Aspekte zur unmittelbaren Vorgeschichte der von Kipphardt behandelten Gesellschaftsproblematik gehört (Schreibers *Denkwürdigkeiten* 1903, Wagners Amoklauf 1913; Hölderlin liegt etwas weiter zurück, aber doch noch im Rahmen des ‚bürgerlichen Zeitalters‘). März dagegen verdichtet sein eigenes Schicksal häufiger in legendären, mythischen Erzählungen und Gestalten. Diese sind flexibler, offener für alle möglichen Deutungen und Aktualisierungen – unverbindlicher in gewisser Hinsicht – und damit zugleich fragwürdiger hinsichtlich ihres Erkenntnispotenzials als Parallelen zu historisch näher stehenden (realen) Fällen. Was indes beiden gemeinsam ist, ist eben die spezifische *Technik der Verdichtung*: Das Verhältnis der auf extradiegetischer Ebene einmontierten Reminiszenzen zur Romanhandlung wird ja nicht ausgeführt, sondern die beiden Ebenen werden vielmehr bloß wie Folien übereinandergelegt, ganz im Sinne von Freuds Vergleich mit den Galton’schen Sammelfotografien. Im Unterbleiben der Ausformulierung des damit implizierten Vergleichs kann man freilich eine Zurückhaltung des Autors hinsichtlich didaktischer Handreichungen sehen, gar eine Aufforderung zur Kooperation seitens des Rezipienten – die bloße Andeutung überlasse den Lesern selbst das Denken etc. –, aber das scheint mir angesichts des oftmals doch eher etwas indezent didaktischen und stellenweise auch ausformulierungsfreudigen (ja bisweilen penetrant selbsterklärenden) Gesamttexts nicht besonders überzeugend. Ein mündiger Leser könnte stattdessen zur Ausübung seiner Autonomie gegenüber dem Autor bspw. darauf verweisen, was schon Freud zur Galton’schen Technik des ‚Übereinander-Legens‘ bemerkt hatte: „das Gemeinsame“ (oder das behauptete Gemeinsame) tritt „deutlich hervor, die widersprechenden Details löschen einander nahezu aus“ (GW-II/III 663).³⁰ In der Übertragung auf die von Sebald und Kipphardt gleichermaßen angewandte poetische Erweiterungstechnik wäre daraus

³⁰ Auch Dora Osborne, die die Analogie zu Galtons Kompositfotografie-Technik in zwei Aufsätzen zu Sebald aufgreift, kommt im Kontext von Sebalds Poetik auf die problematischen Aspekte dieser Erweiterungstechnik zu sprechen, auf den einfachen Punkt gebracht: „individuality is sacrificed to similarity“ (Osborne 2007: 531).

zu folgern: Die „widersprechenden Details“ (und manchmal auch Hauptzüge), die ausgelöscht werden, widersprechen nicht zuletzt den Intentionen des jeweiligen Autors.

Freilich hängt künstlerisches Gelingen unter anderem, und nicht zuletzt, von Gespür und Fähigkeit zur zweckmäßigen Selektion zusammen, wie überhaupt ein – durchaus ‚geschäftstüchtiger‘ – Sinn fürs Zweckmäßige zu einem nicht idealisierten Charakterbild des Künstlers (und zumal des Schriftstellers) als Typus gehört³¹; es geschieht keineswegs aus diesbezüglicher Naivität, wenn ich die Tüchtigkeit unserer Autoren zum beherzten Zurechtstutzen des Stoffs hier zu einem Hauptaspekt kritischer Hinterfragung mache. Doch diese Probleme werden im Laufe der Untersuchung immer wieder aufgegriffen und fortlaufend weiter entwickelt und sollen an dieser Stelle nicht erschöpfend behandelt werden. Sie betreffen insbesondere die Verdichtungen auf Ebene der schriftstellerischen Verfahren, also eher produktionsästhetische und textgenetische Aspekte; hier will ich einstweilen zu den in der Erzählung selbst *dargestellten* Verdichtungen und damit zum Christus-Komplex in *März* zurückkehren.

Zur unmittelbaren Vorgeschichte der ersten Einweisung, in deren Kontext der Brief an den Erzbischof mitgeteilt wird, ist auch die Rede von einer (ebenfalls in Teil I dieser Arbeit bereits angesprochenen) Intervention des Protagonisten, die man als eine seiner frühesten ‚aktionskünstlerischen‘ Aktivitäten bezeichnen könnte, eine Art ‚Thesenanschlag‘ an einer Wallfahrtskirche mit einer berühmten Christusfigur, der angeblich die Haare gewachsen seien; solchem Hokuspokus setzt März aufklärerisch-brachial entgegen: Dem Christus wüchsen nicht die Locken, sondern „was ihm wirklich wächst, / das ist der Dicke, / dem Klerus in den Arsch zu stecken“ (M 16). Ich habe oben schon den Verdacht geäußert, dass der Autor selbst (mit seinem erklärt kräftigen Geschmack) hier nicht frei von einem eher zweifelhaften Genügen bzw. einer gewissen Genugtuung an diesen Versen ist, wofür immerhin sprechen würde, dass er sie später, aus dem Kontext der Romanhandlung herausgelöst, in die Sektion „März-Gedichte I“ in seinen *eigenen* Gesammelten Gedichten aufgenommen hat (cf. UP 174) – was möglicherweise den Rückschluss impliziert, dass dieser Text auch im Romankontext nicht zu den konzeptionell verwirrten oder doch zumindest künstlerisch wertlosen ‚Juvenilia‘ der März-Figur (den ‚Manifesten‘, ‚Thesenpapieren‘ u. dgl., mit denen März in der Zeit seiner Adoleszenzkrise um sich wirft) zu zählen wären, sondern eher zu den (im Sinne des Autors) ‚echt lyrischen‘ Werken, bei denen die Distanz zwischen Autor und Figur nicht mehr so ganz zweifelsfrei ist – nicht zu den pathetischen

³¹ Sebald hat das in Interviews verschiedentlich ziemlich klar ausgesprochen.

Pamphleten des jugendlich-psychotischen Revoluzzers also, sondern den verschmitzten Poemen des späteren „Dichters“ März.

Im Romankontext gehört das Wimprasing-„Gedicht“ zu einer Reihe von (Text-) Beispielen, die darauf hindeuten scheinen, dass März offenbar in irgendeiner Weise an der Kirche gelegen ist. Zwar stellt er sich als aufgeklärter (und aufklärerischer) Atheist dar, der gut marxistisch das Vorrecht bzw. die alleinige Realität des Diesseits vertritt, aber seine ständigen Einlassungen mit Kirche und Klerus indizieren doch ein gewisses Attachement insb. an die katholische Kirche, über den Kampf gegen sie als Institution des ‚Überbaus‘ hinaus. März scheint reformerische, wo nicht gar reformatorische Absichten zu hegen in Bezug auf die Kirche bzw. Religion, es ist ihm also offenbar um ihren Erhalt zu tun. Freilich kann man solche präzisen Absichten, Ziele im eigentlichen Sinne nicht unbedingt annehmen, eher erscheint sein hinsichtlich des Zwecks ganz unklares Engagement in kirchlichen Angelegenheiten als ein Anzeichen der Psychose, als ein zwanghaftes Sich-Abarbeiten an aus der Kindheit her³² emotional ‚besetzten‘ Gegenständen, ohne dass ein rationaler Nutzen definiert werden könnte. Eigentlich wird im Roman sogar das Kind März schon eher als Skeptiker und angehender Atheist dargestellt, sodass man kaum annehmen kann, der Erwachsene komme später nicht von der Religion los, weil er an ihr hängt und daher bloß reformatorisch gegen kirchliche Missstände, also die ‚Verfälschung‘ der Religion durch die institutionalisierte Praxis vorgehen möchte. Eher scheint es fast, als sei die Reformation zum ‚wahren Glauben‘, die März vorschwebt, eine, die den Christus-Mythos insgesamt aus jeglichen *religiösen* Bedeutungen herauslöst und ihn als reinen kritischen Außenseiter und Sozialrevolutionär restituiert, der er – März’ mangelndem historischem Verständnis oder seiner bewusst forcierten Intention gemäß – ‚in Wahrheit‘ gewesen sei. Es ginge März, einer solchen Lesart zufolge, bei seinen aktionistischen Einlassungen mit der Kirche also um die *Christus-Gestalt* – was, angesichts von seiner Irreligiosität, auf eine tatsächlich sehr tief (‚pathologisch‘ tief) gehende Verbindung des Selbstbilds mit dem Christus-Mythos hinweist. Es wäre dann also die Deutungshoheit der Kirche über die Christusgestalt, die dem Psychotiker, der Christus braucht, um sein eigenes Ich zu denken, ein Dorn im Auge ist. Christus war, wie es an anderer Stelle im Roman explizit heißt, „ein Schizo“ (152), und ein „Schizo“ ist, gemäß der antipsychiatrischen Theorien, die der März-Figur eingeschrieben sind, nichts anderes als ein Mensch, der gegen die herrschende Gesellschaftsordnung und ihre Kultur protestiert und sich der totalen Bestimmung durch „andere“ (und letztlich durch das unpersönliche Verwertungssystem der Gesellschaft) zu entziehen versucht. Vielleicht wäre es

³² März’ Kindheitserinnerungen enthalten einige Episoden, in denen typische Messdiener-Erfahrungen und sonstige Kamellen einer katholischen Kindheit und Jugend (Beichte etc.) rekapituliert werden.

aber einen Versuch wert, einmal zu formulieren, was konkret die historische und legendäre Christus-Gestalt zunächst mit März und dann mit ‚dem Schizo‘ im Allgemeinen (den es andererseits nach Kipphardts individualistischem Credo gar nicht geben dürfte, aber dazu unten) gemeinsam hat. Dazu sollen weitere Manifestationen der Christus-Figur herangezogen werden.

[v.] **Sexualität & Geschlecht** Nicht nur mit den (i. w. S.) politischen Aspekten seiner Psychose verbindet März die Christus-Gestalt, sondern auch mit dem in seiner Pathogenese ebenfalls zentralen Komplex der Sexualität. So enthält die Vorgeschichte der von Kofler referierten Krankenakte u. a. eine Äußerung, in der März eine Art Vision bzw. einen leibhaftigen Besuch „der reinen Jungfrau Jesus Christus“ schildert: Jesus sei eine Frau, „ein wunderschönes Weib, eine Negerin“, die übergroße Klitoris sei Ursache des Irrtums, der über zwei Jahrtausende den Heiland als Mann dargestellt hat. Bemerkenswerterweise lautet die Formulierung, dass „Unerfahrene“, also wohl *sexuell* Unerfahrene, die Urheber dieser Verwechslung gewesen wären (52): So hat der aufgeklärte Hedoniker März (angeblich ein sexuell verschüchterter Mensch) Gelegenheit, das Naturrecht des sexuell Aktiven gegenüber den Verklemmten und Entfremdeten zu behaupten, was mir auch wieder ein wenig Übergriff des kräftigeren Autors in die sensible Seele seiner Figur scheint, der seiner eigenen poetologischen Sinnlichkeits-Doktrin hier vermittelt der Schizo-Figur als Hohepriester abermals huldigen kann. Von solch ‚männlicher‘ Lust am Vitalen (unmittelbar auf den Abschnitt, in dem von Jesus als Weib die Rede ist, folgt ein März-Gedicht, in dem das Wort „Fotze“ kraftvoll prangt) fällt m. E. ein leiser Schatten der Unglaubwürdigkeit auf die folgende, scheinbar ganz entgegengesetzt Konstruktion, die das ‚Weibliche‘ zum Prinzip der Hoffnung und zum utopischen Gegenbild des als patriarchal und ‚puritanisch‘ (siehe unten) dargestellten Status-quo erhebt: „Nur ein Weib könne die Welt erlösen“ (52). Aus ☩ wird (gleichsam durch Hinzufügung der Weltkugel) ♀, eine kombinatorische Operation, die in dieser grafischen Form durchaus eine überzeugende Verdichtung darstellt. Auch Sebald entwickelt gelegentlich – nicht in *Schwindel. Gefühle*, sondern im Korsika-Projekt (Sebald kommt überhaupt sehr selten, fast nur noch an einer einzigen weiteren Stelle, in *Die Ringe des Saturn*, auf Christus zu sprechen³³) – eine ‚sexualisierte‘ Deutung der zentralen christlichen Gestalten; im

³³ Bemerkenswert ist in Hinsicht auf diese (sicherlich nicht rein zufällige) Christus-Vermeidung das Beispiel des Isenheimer Altars, der in zwei Werken (im Grünewald-Teil von NN und in *Max Aurach/Feber* in DA) eine bedeutende Rolle spielt: Sebald konzentriert sich bei seinen Ekphrasen auf die Antonius-Bilder – also, wie oft in seinem Gesamtwerk, die Gestalt eines *Heiligen* – und behandelt ansonsten den Altar eher summarisch und im Allgemeinen, ohne detaillierten Bezug auf die Christus-Motive der Weihnachts- und Passionsgeschichte. Selbst

Unterschied zu Kipphardt verteilt er die Sinnzuschreibungen aber, unter Beibehaltung der Geschlechtsidentitäten, auf die Gestalten des Christus einerseits und seiner Mutter Maria andererseits. Mit Bezug speziell auf den korsischen Marienkult steht die „Meersterngöttin“ Maria als „Mythus einer segensreichen weiblichen Gottheit“ als „ein Gegenbild [...] zu der in einem rabiatischen männlichen Heroismus³⁴ befangenen, [...] Gesellschaft“ (WS/KF1 143) – eine Konstellation, die trotz ihrer vorgeblich ethnologischen und historischen Spezifik (Bezug zur korsischen Gegenreformation) sogleich verallgemeinert wird und zwar bezeichnenderweise durch eine Kindheitserinnerung des Autors an seine katholische Heimat, in der, wie der Erzähler behauptet, ausschließlich Frauen und Kinder der Marienverehrung oblagen. Im Kontext solcher Träumerei wird die Meersterngöttin Maria schließlich sogar zur Zentralgestalt einer *eigenen*, „anderen, von der blutigen Passion & der Kreuzigung um Lichtjahre entfernten Religion“ (145).

Bei März wird dagegen Christus selbst ein Weib, und (nota bene!) ein schwarzes. In gutem Gespür für die Windrichtung revolutionären Zeitgeists und, wie ich annehme, mit allerbesten Intentionen, posiert März-Kipphardt hier postkolonial und feministisch. Man kann ihm auch wirklich, glaube ich, keine altherrenhaften Befangenheiten unterstellen, und nur die interpretatorische Verpflichtung, im Kontext der vorliegenden Thematik, den abstrusesten und scheinbar unsinnigen oder albernen Assoziationen und Wortspielen, selbst blöden Kalauern nachzugehen, zwingt mich zu dem Hinweis, dass dieses fremdrassistische Christus-Weib in den von März gezeichneten Porträts durchaus auch ein ‚rassiges‘ ist, wie man zu unsäglichen Zeiten wohl wirklich einmal sagte, ein temperamentvolles, ‚feuriges‘ also, das (als schwarze Putzfrau gleichsam) den Tempel auslegt und den Mief ausgeräuchert.³⁵ Irgendwie haben selbst die Verdichtungen, die der Leser auf Basis von März’ eigenen weiterentwickeln kann, den Charakter des Unkontrollierten. – Die Christus-Erscheinung in Form einer Frau scheint auf den ersten Blick insofern von den Selbstinszenierungen als Christus verschieden, als sie dem Mann bzw. dem Jungen März hier ja in dem Wunschbild der schönen Negerin erscheint, die an anderer Stelle in März’ Kindheitserinnerungen als die Kreolin Koko aus dem Standardwerk DAS WEIB IM LEBEN DER VÖLKER figuriert (cf. M 37); und es heißt ja auch ganz explizit, dass Jesus Christus März in dieser Gestalt *besucht* habe. An anderer Stelle wird allerdings gefragt: „Ist der Künstler vielleicht eine weibliche Identifikation?“ (22). Diese

dort, wo er andere, reine ‚Kreuzigungen‘ Grünewalds beschreibt, konzentriert er sich auf die Hintergrund-Landschaft oder andere Aspekte.

³⁴ Sebald spricht an anderer Stelle im Korsika-Projekt, im Kontext eines (im Hinblick auf *Schwindel. Gefühle* durchaus relevanten) Exkurses über die Jagd, von „Marlboro-Helden“ (WS/KF2 201).

³⁵ Die Verbindung zwischen Feuer als revolutionärem Symbol und März’ idiosynkratischer Deutung des Christentums kommt an einer anderen Stelle des Romans gut heraus, wenn März von ihm beobachtete Nonnen, die alte Kisten und Kartons verbrennen, als „Petroleuse“ bezeichnet (cf. M 172).

Frage – eine der eher wenigen expliziten Reflexionen über Künstlertum in diesem ausgewiesenen Künstlerroman – rückt den weiblichen Christus, der zuerst als ‚externe‘, vom Ich bzw. Selbst des Protagonisten als separat imaginierte Manifestation erscheint, doch wieder ein Stück in die Nähe einer Selbstdarstellung. Hier verdichten sich in der Tat nicht bloß zwei Gestalten, sondern es handelt sich um einen veritablen *Komplex*, in dem diverse Aspekte der gesellschaftskritischen Problematik verbacken sind.

Das ‚Weibliche‘ an März und in dem Gegenentwurf, den er verkörpert, ist freilich auch – und zuvorderst – die zentrale Eigenschaft der Sanftheit, sein eigentlich unaggressives Wesen und seine solidarische Grundhaltung nicht nur den anderen Menschen, sondern im Prinzip allen Kreaturen gegenüber. Im Grunde, sollte man meinen, eine im Sinne christlicher Werte liegende Charakterart. Freilich ist sie mit den nationalsozialistischen Werten von Kampf und Härte, Krieger- und Heldentum, die März’ Kindheit prägen, nicht vereinbar. Kipphardts Erzählprojekt zielt nun aber insb. darauf ab, zu zeigen, dass es nicht *primär* die spezifisch faschistischen bzw. nationalsozialistischen Werte sind, die März’ sanftes Naturell als gesellschaftlich inakzeptabel erscheinen lassen, sondern vielmehr die auf die Konkurrenzökonomie abgestimmten Werte der kapitalistisch-patriarchalischen Gesellschaft auch der Gegenwart, hier konkret der bundesrepublikanischen Nachkriegsgesellschaft (aber nicht nur dieser allein) sind. Indem der Einzelne unter den Bedingungen der so verfassten Gesellschaft permanentem Anpassungsdruck ausgesetzt ist, wird er seinen ursprünglichen menschlichen Bedürfnissen, seiner sozusagen naturwüchsigen Sensibilität wie seiner eigenen Sicht der Dinge entfremdet; daher besteht ein Widerstand gegen diese Gesellschaft mit ihrem konformistischen Konkurrenz-Individualismus paradoxerweise darin, individualistisch „auf sich selbst“ zu beharren. Kipphardts marxistisch geprägte Gesellschaftsutopie ist kein ‚Sozialismus‘ im Sinne totaler Vergesellschaftung, klarer Unterordnung des Einzelnen unter die Gemeinschaft, sondern im Gegenteil die Vision einer „brüderlichen Gemeinschaft“ (RBS 294)³⁶ freier und gleicher Individuen, die den realen Bedürfnissen, Eigenheiten, Sensibilitäten, Fähigkeiten ihrer Mitglieder Raum lässt und ihre freie Entfaltung fördert statt sie zu unterbinden. Gewiss eine schöne Vision. Und wir wollen auch keineswegs Anstoß an

³⁶ Der Kontext des obigen Zitats – es stammt aus einem Hörfunk-Interview (NDR) Kipphardts aus dem Jahr 1977 – ist für den März-Kontext einschlägig, er lautet: „Mich quält [...] der Umstand, daß Leute zu der Verwirklichung ihrer Selbstentwürfe nicht kommen. Daß ihre Möglichkeiten, ihre schöpferischen Möglichkeiten so zerstört werden. Natürlich ist da im Kopf so was wie die Utopie von einer brüderlichen Gemeinschaft schöpferischer Wesen. Eine Gemeinschaft der Gleichen ohne Zwänge. [...]“ (RBS 294). Sehr ähnliche Formulierungen finden sich verschiedentlich in Kipphardts Schriften und in Interviews, Briefen etc., aber konkreter wird Kipphardt kaum. Freilich kann eine Utopie der Freiheit und Zwanglosigkeit nicht sonderlich konkret sein, ohne doch wieder präskriptiv, normativ zu werden; es wäre indes schon interessant, einmal etwas genauer zu erfahren, was Kipphardt sich unter ‚schöpferischer Produktivität‘ (abgesehen von Künstlertum i.e.S., und wir können ja nicht alle, oder nicht alle *nur*, Künstler sein ... es sei denn eben in einem sehr weiten, sehr verwässerten Sinne) eigentlich so vorstellt.

der Formulierung „brüderlich“ nehmen, im Sinne der heutigen Überempfindlichkeit gegen vermeintlich (oder freilich oft auch tatsächlich) sexistische Sprachwendungen. Gleichwohl muss man feststellen, dass die Vorstellung des Widerstands gegen die totale Vergesellschaftung bei Kipphardt bisweilen die Züge einer extrem individualistischen Selbstbehauptung annimmt, die fast tautologisch ein „Selbst“ hypostasiert, während im unmittelbaren Kontext immer wieder (etwas kokett, so könnte man finden) ein „Ich“ infrage gestellt wird. Und dieses „auf *sich*“ beharrende Selbst hat doch, auch in der Verkleidung des ‚weiblich‘ sanften, so gar nicht gockelhaften März – zumal wenn Kipphardt diesem mit spürbarem Genuss bei verschiedenen Gelegenheiten Wörter wie „Fotze“, „Fut“ u. dgl. diktiert oder ihn vom Christus künden lässt, der seinen dicken Schwanz den priesterlichen Zölibatären in den Arsch steckt –, etwas Maskulinistisch-Cowboymäßiges an sich, das seinem Projekt einer (gelegentlich leicht postkolonial getönten) ‚Verweiblichung‘ der Utopie durchaus zuwiderläuft.

Die Kombination aus *grundsätzlich* allumfassender Liebe und – unter den realen historischen Bedingungen – *konkret* kämpferischer Haltung (siehe den – von März einmal anzitierten³⁷ – Jesus-Monolog „Ich bringe das Schwert“ etc., Mt 10, 34 ff.), d. h. in gewisser Hinsicht die *Tragik* der Christus-Figur als eines gleichsam verhinderten, zu Polemik und Zwietracht verurteilten großen Liebenden, ist ein weiterer Grund, warum März sie geeignet findet, die Tragik seiner eigenen Lebensgeschichte darin zu spiegeln. – Die Identifikation mit Christus geht also in allen ihren Aspekten über das eher eindimensionale Identifikationspotenzial der Christus-Figur als Leidensgestalt, über das Pathetische des Schmerzensmanns hinaus: Die ‚Ähnlichkeit‘ (oder Analogie) beschränkt sich nicht auf eine Pose, sondern bezieht sich auf die *ätiologische Struktur* der Abweichung des schizophrenen Außenseiters; Christus ist für März, wenn man so will, ein soziologisches Modell für den eigenen Fall und eine darüber hinausgehende allgemeingültige Situation. Das Unkontrollierte der Verdichtungen besteht indes darin, dass diese eigentlich ja eher rationalistische Analogie-Technik durch bisweilen wild wuchernde Symbolbildungen gleichsam überlastet wird, sodass es zu ungewollten und dabei nicht immer bloß kreativen, erhellenden, sondern bisweilen auch wiederum mystifizierenden und für März letztlich gefährlichen Effekten kommt.

³⁷ Cf. M 83: „Ich kenne nicht meine Mutter und ich kenne nicht meine Geschwister. Meine Geschwister sind die, die wie ich durchblicken und durchladen“ – hier (im *histoire*-Kontext: während eines akuten psychotischen Schubs nach der dritten Einlieferung, kurz vor dem ‚Auftritt im Dom‘) liegt eine der wenigen Stellen vor, an denen März sich nicht nur als erleuchtet, alles „durchblickend“ wähnt, sondern (wie sonst nur sehr selten im Roman) auch als Revolutionär im handgreiflichen Sinne.

[vi.] Der Traum von der Schwester Beispiele für die proliferierende Dynamik der Verdichtung finden sich etwa in einer Reihe von Bildbeschreibungen, die sich auf Zeichnungen beziehen, die März im Rahmen seiner Therapie in der psychiatrischen Anstalt angefertigt hat; eine dieser Zeichnungen wird wie folgt beschrieben:

Aufgefordert eine Kreuzigung zu malen, zeichnete Alexander die Kreuzigung einer Frau, das Herz Jesu wie ein Geschlechtsteil in einem rhombisch angeordneten Strahlenkranz aus Haaren, Brüste und langes Lockenhaar. Es ist vollbracht, sagt ein Hund, der Herzen frißt, in einer Sprechblase. (M 75)

Ein heimliches Pendant zu dieser Darstellung könnte man in dem im Expositions-kapitel (also an einer von der oben zitierten relativ weit entfernten Stelle des Romans) mitgeteilten Traumbericht sehen, als dessen Thema ‚die Schwester‘ angegeben ist und der im Folgenden einer ausführlichen Traumanalyse unterzogen werden soll:

Von seiner Schwester berichtete er [März] einen Traum.
Ich lag im Kinderbett meiner Schwester. Das war aber ein weißer Sarg mit rosa Rosen. Offenbar war ich gestorben, denn es standen schwarz gekleidete Verwandte um das Bett, die mich freundlich und erleichtert betrachteten. Ich lag weiß und leicht und dachte, das wird ihnen noch leid tun, daß ich jetzt gestorben bin, das werden sie noch bereuen. Jemand schob mein Leichenhemd herauf über den Bauch, und ich sah mit allen den rosigen Spalt der fetten schwesterlichen Schamlippen. Der Vater sagte: Und wir haben das immer für eine Hasenscharte gehalten. Und fuhr mit dem Finger hinein. (M 14 f.)

Dies ist vielleicht das eindrucksvollste Beispiel für eine Traumerzählung in *März* – der Roman enthält zwar einige Träume, insgesamt ist jedoch eher die poetologische Dreiecks-Analogie zwischen Psychose, Traum und Dichtung bedeutend, während die eigentliche Traumdarstellung i. e. S. bloß *ein* Aspekt – ein Modus der Verdichtung – unter anderen ist, dem kompositionell keine tragende Funktion zukommt. Der Roman enthält (je nachdem, wo man die Grenze zwischen einem ästhetisch ausgestalteten, ‚erzählten Traum‘ und einer bloßen Inhaltsangabe zieht) etwa zehn bis ein Dutzend Träume in meist knapp protokollartiger Form. Sie unterscheiden sich von den anderen Formen dargestellter Verdichtungen in bestimmten Merkmalen, weisen also durchaus spezifisch ‚traumhafte‘ Momente auf – allerdings in unterschiedlichem Maße; so muten manche Traumbeispiele eher konstruiert-sinnhaft an³⁸,

³⁸ Ein Bsp. hierfür wäre etwa der folgende Traum Koflers, der eine bloß geringfügig ‚kostümierte‘, bildhaft illustrierte psychiatriekritische Selbstreflexion des Anstalts-Arztens darstellt, inkl. expliziter Selbstdeutung: „Kofler, Tagebuch. Ich träumte, ich lief auf Schlittschuhen durch die Station und teilte aus einem großen, blauen

andere sind deutlich dunkler. Der Traum von der Schwester – der erste Traumbericht im Verlauf der Erzählung – ist unter diesen sicherlich der eindrücklichste. Er ist zudem ein Musterbeispiel für eine *komplexe*, im engeren Sinne onirische Verdichtung; in der Sekundärliteratur wird dieser Traum denn auch mit einiger Verlässlichkeit herausgegriffen. Bemerkenswerterweise liegen gleichwohl nur wenige explizite Deutungsversuche zu diesem Traum vor, dessen Eindrücklichkeit sozusagen bekräftigt wird durch die interpretatorische Praxis, ihn ohne größeren Kommentar bloß wiederzugeben, als sei er selbsterklärend oder sein ‚Sinn‘ unmittelbar intuitiv erfassbar. Der Versuch einer Ausformulierung der dem kurzen Traumbericht verdichteten Gedanken erweist sich allerdings als aufwändig; die Traumanalyse fördert ein erstaunlich umfangreiches Material zutage:

März’ jüngere Schwester, die er gegenüber Dritten nur als „Ist-sie-nicht-süß“ bezeichnet, ist das ‚normale‘ der beiden Geschwister. März dagegen ist als Sonderling und Sorgenkind zum Sündenbock der Familie auserkoren. In der Genese seiner in die irreversible Denormalisierung mündenden sozialen Abweichung spielen zwei Faktoren die Rolle einer möglichen Primär-Ursache (siehe dazu auch Kapitel III/5): zum einen die auf eine angeborene Missbildung zurückgehende Hasenscharte und zum anderen ein nicht weiter begründetes ‚konstitutionelles‘ Moment, das als überdurchschnittliche Sensibilität/Vulnerabilität gedacht wird.³⁹ Es bestünde auch die Möglichkeit, diese Sensibilität wiederum von der Hasenscharte als dem primären Faktum einer individuellen Abweichung als akzidentielle ‚Andersartigkeit‘ herzuleiten: in dem Sinne etwa, dass die in Form des physischen Defekts *ab initio* gegebene Abweichung persönlichkeitsprägend wird, indem sie das Gefühl eines Anders-Seins – oder vielmehr die Erfahrung der Diskriminierung – zu der primären und bestimmenden biografischen Erfahrung macht. Nicht von ungefähr ist der *allererste* Eintrag in dem Kapitel „Rekonstruktion einer vorklinischen Karriere 1“ – also gleichsam die ‚Urszene‘ der analeptischen Kindheits-Erzählung (der erzählchronologische Anfang der Lebensgeschichte

Nylonsack Pillen aus, offenbar war ich der heilige Nikolaus. Alle Patienten lagen friedlich in ihren weißen Betten und lutschten glücklich ihre Pillen, die vielleicht auch Hostien waren. Dazu hörte ich das Gloria aus der 12. Messe von Mozart. Ich sah wie die Patienten vor meinen Augen immer seliger und immer kleiner wurden. Aber Karl Fuchs [ein langjähriger Patient, der deutlich älter ist als Kofler, Anm. MK], das war mein Vater. Da erwachte ich. – Das sollte heißen, der Zweck der modernen Klinik ist die Distribution der Psychopharmaka. Die pharmazeutische Industrie organisiert die Medizin, der Arzt ist ihr geheiligter Vertreter. Es warnte mich mein Über-Ich.“ (M 155 f.) Hervorzuheben sind im Kontext des vorliegenden Abschnitts wiederum die religiösen Assoziationen – sehr schön die Rollen-Entsprechungen: März/Schizo/Patient = Christus, Kofler/Arzt = Nikolaus.
³⁹ Cf. Fischer (1999: 124): „Ungeklärt bleibt bei dieser Spekulation [...] die Ursache für diese größere Empfindlichkeit. Der Verdacht liegt nahe, daß hier unversehens biogenetische Erklärungsmuster wiederkehren, die ja gerade alle verbannt werden sollten. Ohne nähere Erklärung kann das Vulnerabilitätskonzept schnell zur angeborenen Disposition oder gar zum Gendefekt gemacht werden. Unproblematisch erscheint dies bei Kipphardt nur, weil es als letztlich positiv bewertet eingeführt und nicht etwa als Grundlage für eine gewisse Lebensuntauglichkeit oder Unfähigkeit zu sozialem Leben verurteilt wird. Das gelingt in erster Linie dadurch, daß die größere Verletzlichkeit Synonym einer erhöhten Sensibilität wird, die – dem Künstler-Status von März zugeschlagen – den alten Topos von Genie und Wahnsinn reformuliert.“

des Protagonisten insgesamt⁴⁰) – der Hasenscharte als Stigma und Kindheitstrauma gewidmet, und auch noch die beiden darauffolgenden Fragmente (cf. M 21 f.; dazu ausführlich im Kap. III/5): Die Hasenscharte wird so als das Primär-Faktum, gewissermaßen der Ur-Unfall in der Ontogenese des Protagonisten inszeniert. Ob aber die wesensprägende Sensibilität sich biografisch *aus* dieser Ur-Abweichung *entwickelt* (herleiten lässt) oder als nicht weiter ableitbares, quasi konstitutionelles Moment, also uranfängliches Fa(k)tum zu denken wäre, lässt sich aus dem Text nicht eindeutig entscheiden. Konstitutiv ist jedenfalls die Auffassung, dass März' Abweichung letztlich in nichts weiter begründet sei als einer besonderen Sanftmut, einer ‚Zartheit‘ des Fühlens und Intensität der Wahrnehmung, einer besonderen Sensibilität in aktiver (Empfänglichkeit, kreative Veranlagung, Fantasie usw.) wie passiver (Empfindlichkeit, höhere Vulnerabilität) Hinsicht.⁴¹

Die Schwester ist gegenüber März zunächst das *gesunde* Kind, das normal-schöne Kind ohne physischen Makel, und infolge dann auch das normal-gesunde Kind in psychologischer und sozialer Hinsicht. Sie ist aber (nach Aussage des Vaters⁴²) auch ein Kind gewesen, wie März als Sohn es hätte sein sollen: lebhaft und insb. *sportlich* – „ein halber Junge“, wie der Vater bemerkt, wobei er diese Charakterisierung seiner Tochter im Kontext einer Aussage über die Verweichlichung und Verzärtelung des Sohnes anbringt, also direkt vergleichend (35). Diese beiläufig angedeutete Vertauschung der Geschlechter-Rollen der beiden Geschwister wäre ein möglicher Bezug zu der Verdichtung der beiden zu *einer* Person in März' Traum. Eine weitere Leistung, die die Schwester im Gegensatz zu Alexander selbst vermocht hat, ist die erfolgreiche gesellschaftliche Anpassung, die März in einem seiner „Aufsätze“ so beschreibt: „Ist-sie-nicht-süß“ hatte das glückliche Naturell, alles was man von ihr verlangte zu machen, ohne Scham und ohne daß ihre Person daran beteiligt war. Sie

⁴⁰ Es werden zwar im Kontext noch weiter zurückliegende Episoden aus März' Biografie berichtet – die Rekonstruktion geht bis auf den Tag der Geburt zurück –, die aber nicht von März selbst erzählt werden, sondern von seinen Eltern. Aber in der Reihenfolge, in der die Fragmente im Text montiert sind, beginnt die Lebenserzählung mit einer Erinnerung an mit der Hasenscharte verbundene Kränkungen. Und: Auch in der noch weiter zurückreichenden Erzählung der Mutter steht die Hasenscharte als Primärfaktum am Beginn der Lebensgeschichte (cf. den Bericht der Mutter über Alexander als Neugeborenes M 24 f.). – Siehe dazu ausführlich die Abschnitte „Urszenen“ und „Die Kindheitserzählung als Modell der Subjektgenese“ in III/5.

⁴¹ Dies wurde von Fischer sehr klar herausgearbeitet (cf. 122–125). Im Zentrum der Romankonzeption steht somit ein „hypostasiertes ursprüngliches Selbst“ (140), das als empirisch nicht mehr herleitbare Wesenheit die zentrale „anthropologische Leerstelle“ (121) des textinternen Argumentationsmodells darstellt. (Siehe dazu ausführlicher Kap. III/5.)

⁴² Es fällt auf, dass März' Schwester als Figur fast nie selbst zu Wort kommt und von allen Familienmitgliedern dasjenige ist, das im Roman am oberflächlichsten porträtiert wird; sie bleibt praktisch eine Leerstelle. In dem Mosaik von ‚Zeugenaussagen‘, aus denen die März'sche Familiengeschichte zusammengesetzt wird, gibt es eigentlich nur einen einzigen Beitrag der Schwester, in Form eines (wohl als Reaktion auf eine Anfrage von Kofler verfassten) Briefs (M 34), worin sie jeglichen Versuch, die Krankheit ihres Bruders aus den Familienverhältnissen heraus zu ergründen, von sich weist und in einer beschwörungsartigen Weise ständig das Wort *normal* wiederholt – eine offen denunziatorische Inszenierung, mit der Kipphardt die nun einmal eingeführte Figur der Schwester, zu der ihm selbst nicht allzu viel einzufallen scheint, recht pauschal ‚erledigt‘.

verstand die Schwierigkeit zu gehorchen überhaupt nicht, denn nicht sie gehorchte, sondern eine dritte, die sie kalt ließ. Das ist, wie ich heute verstehe, der Weg glücklich zu sein.“ (M 193) – Eine aufrichtig bewundernde Haltung drückt diese Äußerung wohl eher nicht aus, denn eine solche Kunst der inneren Unbetheiligkeit führt ja doch höchstens zu einer erfolgreichen ‚inneren Emigration‘ (wie sie der Dichter Kipphardt während der NS-Zeit pflog), d. h. einer äußerlich konformen Haltung, die März als kritischer Denker kaum gutheißen kann; immerhin mag es sein, dass von seinem Standpunkt als persönlich Leidender eine solche Fähigkeit durchaus beneidenswert erscheint, und also doch auch etwas von einem Wunsch, so wie die Schwester sein zu können, in der zitieren Reflexion steckt. März macht ja die Differenzierung, dass auch die Schwester ein gleichsam inneres Selbst habe, das mit ihrer äußerlich angepassten Person (wäre diese vielleicht mit dem allenthalben problematisierten ‚Ich‘ zu identifizieren?) nicht identisch ist. Es bleibt aber (nach meinem Verständnis) jedenfalls unklar, ob bzw. wie sehr März’ Aussage implizit doch vor allem eine Missbilligung der beschriebenen ‚Kunst‘ darstellt. – Versuchen wir also auf Basis dieser recht spärlichen Kontext-Informationen über die Schwester eine Deutung des Traums:

Bereits die Konstellation: März im Bett der Schwester, das Bett als Sarg, die umstehende Verwandtschaft in Trauerkleidung, „freundlich und erleichtert“, erweist sich bei näherem Hinsehen als ziemlich komplex. Naheliegend wäre einerseits ein Todeswunsch gegen die Schwester, nun ist es ja aber März selbst, der in ihrem Sarg liegt, was andererseits gut verständlich ist als Ausdruck der Gefühls, das störende Sorgenkind der Familie zu sein: Die Erleichterung der Verwandten unterstellt ihnen die Haltung, dass es das Beste für alle, sozusagen der glimpflichste Ausgang wäre, wenn das von Anfang an verkorkste Kind (die ‚Missgeburt‘) eines natürlichen frühen Kindstodes sterben würde. Man könnte eine solche Deutung bspw. auf die Auffassungen David Coopers und anderer antipsychiatrischer Theoretiker beziehen, dass der mystifizierend als Schizophrenie eines Einzelnen deklarierte Vorgang in Wahrheit eine gesamtfamiliäre Angelegenheit ist, in der einem bestimmten, ‚auserwählten‘ Familienmitglied zunächst eine für die anderen entlastende Funktion aufgebürdet wird, bis es daran ‚verrückt‘ wird und dann von der Familie entfernt werden muss; der manifeste Ausbruch einer Psychose ist in dieser Sicht nur der letzte Akt dieses Familiendramas, in dem sich die Familie des von ihnen verrückt gemachten und dadurch untragbar gewordenen Mitglieds entledigt (durch das Mittel der psychiatrischen Einweisung und Verwahrung). Genau das ist (nach Cooper) auch die Opfer-Funktion des zur Schizophrenie Auserkorenen, also der reale Kern der Christus-Analogie. Der Prozess, in dem sich die Familie den Sündenbock, an dem sie sich zuvor eine Zeit lang schadlos gehalten hat,

buchstäblich *vom Hals schaffe* (offiziell deklariert als Fürsorge für einen schuldlos krank Gewordenen), wurde von verschiedenen antipsychiatrischen Denkern als Äquivalent des Mordes bezeichnet. Auf diese ‚Ermordung‘ könnte sich der Traum beziehen – dass das Ich im Traum offenbar ‚von selbst‘ gestorben ist, kommt dem Bedürfnis der Verwandten nach einer schuldfreien Erledigung des Problems entgegen; man könnte darin sogar eine Darstellung der mystifizierenden Funktion des organischen Krankheitskonzepts sehen: So, wie März im Traum eines offenbar ‚natürlichen Todes‘ gestorben ist, kann niemand etwas dafür, wenn er durch ‚endogene‘, wahrscheinlich organische Ursachen krank wird und entfernt werden muss. Allerdings erfährt man ja nicht, *wann* März diesen Traum hatte – ob als Kind oder als Erwachsener, ob vor oder nach Auftreten der Schizophrenie, ob aus der Zeit vor seiner Psychiatrie-Erfahrung oder ob es sich um einen rezenten Traum, womöglich schon beeinflusst durch die Psychotherapie, handelt.⁴³

Inwiefern man die Traumvorgänge auf spezifische Erfahrungen mit der Psychiatrie beziehen kann, bleibt aufgrund mangelnder Kontextinformationen unklar; man wird sie also eher allgemeiner auf die Familiensituation beziehen (die ja nach den von Kipphardt bevorzugten familientheoretischen Erklärungsmodellen ohnehin die unmittelbare Vorgeschichte des dann meist folgenden Psychiatrie-Dramas darstellt). Unzweifelhaft ist wohl jedenfalls das Gefühl des Träumers, der Familie lästig zu sein als unliebsamer Sonderling. Die freundliche Miene der Verwandten im Traum drückt ihr mystifizierendes Verhalten gegenüber dem Abweichler aus. Die Gedanken, die der Tote denkt – „das wird ihnen noch leid tun“ usw. – ließen sich im Sinne einer (auch am Romankontext belegbaren⁴⁴) Selbstmord-Rachefantasie deuten, aber auch als ein Aufbegehren gegen den Tod bzw. die Rolle des Opfers, als Weigerung, das Opfer zum Besten aller zu sein. Die Gefühle des Träumers sind durchaus ambivalent. – Die Entblößung der Schamlippen erscheint zunächst als ein genuin traumhafter Vorgang einfach insofern, als diese Handlung hochgradig inkongruent ist mit der Situation; sie ist aber durch die später folgende Assoziation mit der Hasenscharte durchaus kongruent mit März’ Empfinden: Die Hasenscharte, für März zentrales Symbol seiner Abweichung oder sogar tatsächliche Ur-Wunde und Ur-sache seiner Leidesgeschichte, Gegenstand intensivster Angst- und Schamgefühle und konkreter Anlass traumatischer Kränkungerfahrungen (wie die Kindheits-Rekonstruktionen überdeutlich machen), wird hier im halböffentlichen Kreise der weiteren Verwandtschaft brutal entblößt und zur Schau gestellt. Man denke etwa an die (von März’ Vater ganz arglos berichtete) Episode, in der März Gedichte aufsagen muss – der Anlass ist nicht näher spezifiziert, aber es

⁴³ Es wird auch nicht klar, ob März sich als Kind oder als Erwachsenen im Bett/Sarg liegen sieht.

⁴⁴ Explizit erinnert sich März daran, dass ihn der Selbstmord eines Mitschülers beeindruckt habe (cf. M 43 f.).

könnte sich etwa um Familienfeste im größeren Rahmen handeln, die Formulierungen des Vaters deuten auf ein größeres ‚Publikum‘ hin (cf. M 28) –, wobei insb. sein (durch die Gaumenspalte bedingter) Sprachfehler zur Belustigung aller beiträgt.⁴⁵ Vielleicht ist es an dieser Stelle angebracht, hier die Deutung eines anderen Interpreten heranzuziehen – die ausführlichste Deutung des Schwester-Traums, die ich in der mir vorliegenden Sekundärliteratur finden konnte. Sie stammt aus dem *März*-Kapitel der Studie *Das Bewusstsein vom Wahnsinn* (2014) von Philipp Reisner:

Mit Blick auf die familiären Konflikte ergibt sich folgende Deutung des Traums: Die wohlgeratene Schwester „Ist-sie-nicht-süß“ nimmt die Aufmerksamkeit der Verwandten in Anspruch, während der missratene März für seine Angehörigen gestorben ist. Man zeigt sich darüber erleichtert, dass das zweitgeborene Kind keine Fehlbildung aufweist. Die Gaumenspalte beziehungsweise die mit dieser einhergehende Lippenspalte, umgangssprachlich „Hasenscharte“ genannt, wird mit den Schamlippen der Schwester assoziiert. Darin äußert sich einerseits die Scham der Eltern in Anbetracht ihres verunstalteten Sohnes, andererseits die Scham des heranwachsenden Sohnes in Bezug auf das weibliche Geschlecht. Die Scham der Eltern wirkt sich negativ auf die sexuelle Entwicklung des Kindes aus. Zudem kommt hier die Brutalität des Vaters zum Vorschein, der den Finger in die Wunde legt, die Lippenspalte gleichsam penetriert. (Reisner 2014: 175)

Es fällt auf, dass diese Deutung – wie gesagt, die eingehendste, die ich finden konnte (detaillierte Auflösungsversuche solch komplexer Verdichtungen finden sich in der Sekundärliteratur erstaunlich selten) – auf spezifisch ästhetische Fragen nicht eingeht, also auf das hier so mustergültig zur Anschauung kommende Prinzip der (traumhaften) Verdichtung nicht eigens eingeht. Gleichwohl enthält Reisners Interpretation einige treffende Beobachtungen.⁴⁶ Traumpoetologisch ist das Wortspiel ‚Scham-Lippen‘ am sinnfälligsten, das wohl den zentralen Assoziationskomplex des Traums und damit so etwas wie den Kern, die Keimzelle der traumhaften Verdichtungen darstellt. Der durch die Hasenscharte entstellte Mund des Protagonisten kann in seinem Empfinden ganz buchstäblich mit ‚Scham-Lippen‘ bezeichnet werden (oder eigentlich *eine* Scham-Lippe, die Oberlippe), da sich – dies wäre

⁴⁵ Die Episode wird im Kapitel IV/7 ausführlich besprochen.

⁴⁶ Es gibt offenbar eine unter den Sekundärschreibern recht weitverbreitete Scheu, Lesarten, Gedankengänge voll auszuformulieren. Ich kann das gut verstehen, denn man sieht ja an meinen Versuchen, dass man dann einfach sehr bald das Problem des ausufernden Umfangs bekommt und darüber hinaus sein zeitweiliges Im-Dunkeln-Tappen gleichsam öffentlich abbildet. Es erscheint mir allerdings gerade im Kontext der vorliegenden poetologischen Traumarbeit-Problematik doch unvermeidlich, umständliche Analysen (hinsichtlich Geduld, Gründlich- und Beharrlichkeit durchaus orientiert an den Freud'schen) anzustellen, will man sich als Interpret nicht seinerseits mit bloßen Andeutungen, also eigentlich Sinn-Suggestionen, zufrieden geben – oder schlechterdings damit, bedeutende Stellen einfach bloß als Zitate zu reproduzieren: als wäre die Auswahl, Anordnung und Hervorhebung zitierter Passagen schon die Hauptleistung eines kritischen Kommentars.

gegenüber Reisner anzumerken – nicht nur die Eltern dafür schämen, sondern (wenn auch vielleicht bloß sekundär, sozusagen von deren Scham abgeleitet) durchaus auch März selbst. Der Ausdruck wird also von einem (ursprünglich) eher metaphorischen, üblichen Gebrauch in Bezug die weiblichen Geschlechtsorgane in wortwörtlichem (aber unüblichem) Verständnis auf die mit Schamgefühlen besetzten tatsächlichen (Gesichts-)Lippen übertragen. Eine tatsächliche optische Ähnlichkeit der bezeichneten Körperpartien mag freilich hinzukommen – die recht plastische, auf sinnliche Konkretheit abzielende („rosigen“, „fetten“) Schilderung legt das gewiss nahe –, die Assoziationsmöglichkeit ist aber auch rein sprachlich bereits vorgebildet. Die Assoziation zielt ja nun allerdings nicht auf die generische Ähnlichkeit ab, die der konventionellen sprachlichen Bezeichnung ‚Schamlippen‘ zugrunde liegt (also den Vergleich zwischen den *normal gebildeten* Lippen des Munds und den ebenfalls paarig um eine Öffnung angeordneten Teilen der äußeren weiblichen Geschlechtsorgane), sondern es ist vielmehr das besondere („pathologische“) Merkmal der *Lippenspalte*, das mit der Vulva assoziiert wird (also nicht der normale ‚Spalt‘ *zwischen* den Lippen, sondern die entstellende Spaltung der Lippe selbst).

Diese Assoziation tritt nicht nur punktuell in diesem Traum auf, sondern durchzieht den Roman konstant. Sie kehrt in einigen – gleich zu besprechenden – Bildern der Christus-Serie (siehe auch das oben zitierte Kreuzigungs-Bsp. S. 75, als dessen Pendant ich den Schwester-Traum hier herangezogen habe) wieder, aber auch an anderen Stellen des Romans. Im Schlusskapitel, im Rahmen der utopisch getönten Graubünden-Episode, findet sich eine Stelle, an der wiederum Vulva und Hasenscharte in einer markanten Konstellation verdichtet werden. März betrachtet den „Venusberg“ der nackt schlafenden Hanna und erinnert sich angesichts ihrer Schamlippen an eine Szene aus seiner Kindheit, als er verstohlen die Vulva (in kipphardtsch-kraftvoller Diktion: „Möse“) einer Stute betrachtete: „Immer wenn sie mit ihrem Schwanz die Fliegen vertrieb, sah er voller Schuld für Momente die unerlaubte, gefleckte Pferdemosé. Die panische Angst vor dem Lippenspalt, Zwang des Verdeckens.“ (M 212) Ich gehe hier nicht auf alle Aspekte dieser Textstelle ein, da ich sie im Laufe der Untersuchung noch verschiedentlich wiederaufgreifen werde, sondern zitiere sie hier vorderhand nur als einen Beleg für die Konstanz dieses Assoziationskomplexes im Roman. – Es werden hier also zwei zentrale, körperbezogene Problemfelder miteinander verbunden: die Hasenscharte als ontogenetisches Trauma und die Sexualität als gleichermaßen tabubehaftetes, angst- und schambesetztes Gebiet. Für die Ausprägung dieser Komplexe als primär mit negativen Emotionen besetzt sind in beiden Fällen die Erziehung und das Verhalten der Eltern ihrem Sohn gegenüber ursächlich. Als *tertium comparationis* erscheint in

dieser Perspektive die Scham, also die sprachlich vorgeprägte Assoziation vor der anatomisch-optischen Ähnlichkeit.

An dieser Stelle ist vielleicht ein kurzer vergleichender Seitenblick auf Sebald aufschlussreich: darauf, was dieser aus der Herbeck'schen Hasenscharte macht. Das betrifft hier nicht das erzählerische Werk, sondern die essayistische Beschäftigung mit Herbeck. In seinem ersten Essay zu Herbeck erwähnt Sebald dessen Lippen-Kiefer-Gaumenspalte Herbecks nur beiläufig; in Sebalds zweitem Essay zu Herbeck, der dem Hasen als „Totemtier“ Herbecks gewidmet ist, geht Sebald ausführlich auf den Komplex ein, seinerseits auf eine sprachlich vorgeprägte Assoziation Bezug nehmend. Der Hase sei in Herbecks Werk, so Sebald, ein „Sinnbild“, „dem der Autor die Frage nach seiner eigenen Abkunft einbeschrieben hat“ (174):

Die angeborene, mehrfach operierte Hasenscharte⁴⁷, die als prämorbidie Behinderung in der Genese und der besonderen Ausformung von Herbecks Schizophrenie wohl eine entscheidende Rolle spielte, ist ein Identitätsmerkmal; Herbeck denkt diese Verletzung viel weiter noch als bis in die Kindheit zurück. (CS 175)

Als Beleg für die letztere Behauptung zitiert Sebald das Gedicht *Das Empyrum* (das vorgegebene Stichwort war eigentlich „Embryo“), in dem Herbeck eine an ihm vorgenommene pränatale ‚Operation‘ durch die Mutter beklagt: „Ich kann meine Nase / nicht vergessen.“ (zit. n. CS 176). Als „präexistentielle Traumatisierung“ bezeichnet Sebald – in Anschluss an Gisela Steinlechner – diese Vorstellung von einer intrauterin vollzogenen Entstellung, „die dem geschädigten Subjekt später zum eigenen Mythos wurde“ (176). Der Gedanke einer pränatalen Traumatisierung oder zumindest einer entscheidenden Prägung noch *vor* der Geburt spielt nun in Sebalds eigener literarischer Autofiktion – wie ich in Kap. III/6 zeigen werde – eine wichtige Rolle. Hier zeigt sich, wie vieles, was Sebald über andere Autoren sagt, auch auf seine eigenen künstlerischen Prinzipien, Techniken und Vorhaben sich beziehen lässt.⁴⁸ Was aus diesem mythologischen Exkurs genau zu folgern wäre, wird nicht so

⁴⁷ Auch Sebald bezeichnet Herbecks körperliche Fehlbildung hier ungenau: Es handelte sich um eine volle Lippen-Kiefer-Gaumen-Spalte (cf. S&S 88).

⁴⁸ Auch Sebald kommt übrigens im Zusammenhang mit der Hasenscharte auf einen religiösen Komplex zu sprechen, der dem Christus-Komplex in *März* nahesteht: den des Messianismus. Dies allerdings nicht mit Bezug auf Jesus Christus, sondern vielmehr über eine Referenz auf Steinlechner, die sich ihrerseits auf Lévi-Strauss' Studien zur amerikanischen Indianermythologie bezieht: Das auch bei den amerikanischen Ureinwohnern bekannte Phänomen der Lippenspalte (vulgo Hasenscharte) werde dort als Ansatz zu einer nicht vollendeten Zwillingengeburt interpretiert. „Es ist diese Zweiheit in einem, die den Hasen mit seinem gespaltenen Gesicht zu einer allerhöchsten Gottheit macht, einem Vermittler zwischen Himmel und Erde“ (CS 177). Zwanglos stellt Sebald im darauffolgenden Satz eine (religionswissenschaftlich vermutlich anfechtbare) Verbindung zum Thema des Messianismus her (einem rekurrenten Thema *seines* essayistischen Werks). Allerdings beschließt Sebald den

klar. Die (mit Kipphardts Deutung konform gehende) These lautet aber jedenfalls, dass die Hasenscharte für Herbeck das „Emblem seiner Spaltung“ sei (177) – und die Grundlage seiner ‚totemistischen‘ Identifikation mit dem Hasen, der in der ambivalenten traditionellen Charakteristik eines ewig gehetzten Wesens, das dadurch zum Virtuosen der Flucht und des Entkommens (zum *Trickster*) wird, ein Bild für die Selbstreflexion des paranoid-schizophrenen Ichs darstelle. Die Pointe von Sebalds Essay (auf die ich im Kapitel IV/7 in anderem Kontext nochmals zu sprechen komme) ist dann der Kommentar zu einer Stelle aus Herbecks dreiseitiger Selberlebensbeschreibung von 1970 (HGT 90–92: die mit Abstand längste ‚Autobiografie‘, die Herbeck hinterlassen hat), in der es um einen Hasenbraten geht, den Herbeck in seinem 14. Lebensjahr gemeinsam mit Vater und Mutter verspeist zu haben angibt – eigentlich das *einzig* konkret greifbare Ereignis dieses Jahrs in Herbecks Lebensbericht –, was er wie folgt kommentiert: „Er schmeckte mir zu gut“ (91). Das „Er“ bezieht sich allerdings, rein satzlogisch, nicht auf einen Hasenbraten, der nämlich gar nicht erwähnt wird, sondern sozusagen auf den Hasen persönlich, von dem es in symptomatisch verknappter Formulierung heißt, das die Mutter ihn eines Tages „bekam“ – „so wie man ein Kind bekommt“, merkt Sebald an (CS 178). Im Denkmodus der Verdichtung hat Herbeck also einen Bruder oder gar *sich selbst* verspeist, inmitten der heiligen Trias Vater-Mutter-Ich. So nimmt er „an dem gemeinsamen „Familienverbrechen“ (CS 178) nicht nur als Opfer, sondern auch als Täter teil. – Diese Deutung enthält viele Ähnlichkeiten zu den Implikationen des Hasenscharten- und Christus-Komplexes in *März*, und doch sind entscheidende Aspekte verschoben. Sebalds Deutung des Hasenscharten-Komplexes bei Herbeck zielt auf ganz andere Aspekte ab als Kipphardts sexualisierte Verdichtungen um die Wunde. Sebald entwickelt wie Kipphardt eine sprachlich vorgeprägte Assoziation weiter, aber eben die völlig offenkundige der ‚Hasenscharte‘ anstelle der ‚Scham-Lippen‘. Die Verbindung zum Hasen ist in dem umgangssprachlichen Ausdruck bereits enthalten, gleichwohl eröffnet Sebalds Lesart (die auf Gisela Steinlechner zurückgeht, wie Sebald vermerkt) eine neue Sinnebene, indem der in dem konventionellen sprachlichen Ausdruck enthaltene und darin gleichsam begrabene Vergleich – ein ‚abgestorbener‘ Vergleich (analog zum Begriff der ‚toten Metapher‘) – beim Wort genommen und dadurch gleichsam wiederbelebt wird. Während Sebald solchermassen eine Verbindung zum außermenschlichen Tierreich herstellt, die auf die Empathie mit dem nichtmenschlichen Opfer abzielt, hat Kipphardt aus dem nämlichen Ausgangsmaterial lauter „Mösen“ herauskreativiert.

kurzen messianischen Exkurs mit dem lapidaren Kommentar, dass Herbeck „wohl weniger das Sendungsbewußtsein des Menschensohns als die Trauer des Verachteten in sich“ gespürt habe (177).

Sebalds Spekulationen enthalten aber tatsächlich auch einen Hinweis, der eine zusätzliche Perspektive auf den Schwester-Traum bei Kipphardt eröffnet. Die Deutung der Hasenscharte als Ansatz einer unvollendeten Zwillingsgeburt lenkt unseren Blick auf eine mögliche Bedeutung der Verdichtung von Bruder und Schwester in einem einzigen Traum-Ich. Reisners Interpretation, die auf die verfahrenstechnischen Aspekte der Verdichtung nicht näher eingeht, ließe sich ja dahingehend verstehen, dass in der Vermischung der Personen ihre *Relation*, weniger zueinander als in Bezug auf die Eltern, dargestellt sei: März ist für die Familie ‚gestorben‘ bzw. (anders betont:) *für die Familie* gestorben, sichtbar bleibt aber nicht das Opfer – als Erinnerung an die Tat und das Gewissen belastende Mahnung –, sondern die wohlgeratene (vorzeigbare) Schwester. Die Szene, die die Beisetzung oder Aufbahrung des Sohnes darstellt, könnte mithin *zugleich* die Geburt der Schwester darstellen (Reisners Interpretation scheint das zu implizieren); die Versammlung der Verwandten um ein im Bett liegend zur Schau gestelltes Kind herum erhält durch die traumhafte Verdichtung eine doppelten Rahmung: zum einen als Beerdigung (des missratenen Kinds), zum anderen als Glückwunsch-Besuch nach der Geburt (des wohlgeratenen): deswegen das „Kinderbett“ als Sarg. Die Erleichterung der Verwandten bezöge sich dann einerseits (im Beerdigungs-Rahmen) auf die glücklich erfolgte Entfernung (= Unschädlichmachung) des Problemkinds, andererseits (im Geburts-Rahmen) auf die körperliche Normalität des zweitgeborenen Kindes. Damit werden auch die Zeitebenen verdichtet, Aspekte von März' späterem Selbstverständnis im Sinne der familienpsychologischen Sündenbock-Theorie in die Kindheit rückprojiziert.

Es wäre aber auch eine Lesart möglich, die den vordergründigen Antagonismus zwischen den beiden Geschwistern transzendiert – und hier kann man nochmals Sebalds Hinweis auf die indianische Zwillingsmythologie heranziehen: Auffallend ist, dass März seine Schwester eigentlich kaum je als Mensch, als Person in Betracht zieht – am ehesten noch an der oben zitierten Stelle über ihre Fähigkeit, nicht anwesend zu sein (und auch dort nicht sehr eingehend). Die Verdichtung im Traum könnte nun, unter den vordergründigen antagonistischen Gefühlen, zusätzlich auf ein verdrängtes Gefühl der Geschwistersolidarität hinweisen, denn die Schwester war zwar wohl durch ihre relative Unauffälligkeit (‚Normalität‘) persönlich weniger benachteiligt in der Familienkonstellation, aber als Kind doch zumindest den in Prinzip gleichen überpersönlichen Verhältnissen ausgesetzt. Die brüderliche Haltung dem Mitmenschen, dem Anderen gegenüber, die März an einer Stelle des Romans als utopisches Ziel formuliert, konnte das stigmatisierte Kind (für dessen Ich-Gefühl der Hass gegen den erfolgreichen ‚normalen‘ Geschwisterteil ja gleichsam Staatsräson ist) seinem biologischen Geschwister, diesem paradigmatischen Anderen, nicht entgegenbringen.

Das Traumbild verweist somit vielleicht auch auf die versäumte (und als solche verdrängte) Möglichkeit einer positiven Geschwisterbeziehung, die durch die Bevorzugung der Schwester als des ‚normalen‘ Kindes durch die auf gesellschaftliche Akzeptanz und Fassadennormalität ausgerichteten Eltern von vornherein unterbunden wurde. Der Traum enthielte in dieser Deutung auch für die Leser einen Hinweis darauf, dass die so auffällig unterbeleuchtete, anscheinend fast gar nicht vorhandene Beziehung zwischen März und seiner Schwester in ihrer ‚Tiefenstruktur‘ (wenn auch nicht in ihrer tatsächlichen Entfaltung) doch komplizierter sein müsste, als es die blasse Darstellung der Schwester als bloße Kontrastschablone zum Unglückshelden März zugibt. Der Schwester wird mehr als allen anderen Figuren eine Individualisierung im Romantext verweigert. Das eigene Schicksal der Schwester kann allenfalls indirekt erschlossen werden. Der Erstgeborene Alexander ist der unumstößliche Liebling der Mutter (was diese selbst auch völlig bewusst formuliert), gegen den das zweite Kind fast schon nicht mehr in Betracht zu kommen scheint; die relative Unbehelligkeit der Schwester im Vergleich zu ihrem Bruder geht also möglicherweise mit einer weniger drastischen Zurücksetzung in anderer Hinsicht einher. Wenn März nun im Traum sich und seine Schwester zu einem einzigen Kinderkörper verdichtet, so drückt sich darin möglicherweise auch ein verdrängtes Bewusstsein über die durch die Umstände verhinderte, versäumte Geschwisterbeziehung aus – eine nicht vollendete Zwillingsgeburt sozusagen.

Die brutale Geste des Vaters, das Hineinfahren mit dem Finger in die Vulva-Wunde muss dabei den Interpreten nicht unbedingt zu Spekulationen über konkrete physische Gewalterfahrungen der Schwester (sexuellen Missbrauch durch den Vater) verleiten; man könnte darin auch lediglich ein stark expressives Bild zur Charakterisierung des Vaters sehen, das seine mangelnde Sensibilität, seine grobschlächtige, verständnislose Art im Umgang mit den Gefühlen anderer versinnbildlicht. Den Gegenstand einer Betrachtung nicht bloß anzuschauen, sondern gleich hinzufassen, ist ja eine Art (oder Unart), die bei lebendigen, fühlenden Objekten etwas von mangelndem Feingefühl, ja bisweilen von grober Fahrlässigkeit an sich haben kann, und März' Vater wird ja nun wahrlich als ein für alles Feinsinnigere durch und durch unzugänglicher Mensch geschildert. Die emblematische Penetrations-Geste des Vaters korrespondiert intratextuell mit einer verbalen Äußerung, die der Vater selbst Kofler gegenüber macht: In einem längeren O-Ton über seine vergeblichen Bemühungen, den Sohn zu einem rechten Jungen zu erziehen, verwendet der Vater ein Bild für die Erziehungsresistenz des Kindes: „Nicht daß er sich gewehrt hätte, es war, Sie fahren mit dem Finger rein in einen Teig und ziehen ihn wieder raus, es ist dem Teig ganz gleich, Sie

sehens nicht“ (28). Die obszöne Traum-Szene könnte u. a. als ein fast direkter Kommentar zu dieser Aussage verstanden werden: Der Teig wurde zwar nicht so geformt, wie es der Vater sich wünschte, aber sein pädagogisches Herumstochern und die energischeren Versuche, mit dem Nudelholz darüber zu walzen, haben doch ihre Spuren hinterlassen.⁴⁹

Last but not least kann man den im Traum stattfindenden Verdichtungsprozess auch als ‚Verwandlung in ein Weib‘ lesen (in Anspielung auf den berühmten Schreber-Fall formuliert, der im Hintergrund von *März* eine gewisse Rolle spielt), also etwa als Problematisierung von Geschlechteridentitäten und evtl. Ausdruck einer diesbezüglichen Wunschfantasie. Wübben bezeichnet in einem englischsprachigen Paper zu Kipphardts ‚psychoanalytischer‘ Traumnotierungstechnik den März’schen Schwester-Traum als „wish-fulfilment dream“⁵⁰, ohne näher darauf einzugehen, was für ein Wunsch hier auf welche Weise erfüllt werde, nur mit einem knappen Verweis auf „sexual symbolism“ sowie dem Kommentar, es sei eigentlich schon klar, was hier gemeint sei. Mir ist es zwar nicht klar, auch scheint mir der Traum vordergründig doch eher von negativen Gefühlen geprägt und vor allem keineswegs so offenkundig, ja selbstredend ein *Wunscherfüllungstraum*; aber dass darin Wünsche *auch* eine Rolle spielen könnten, ist durchaus erwägenswert. Was aber wäre dann die Wunschfantasie, die hier zur (symbolischen) Erfüllung kommt? Wie ich weiter oben selbst schon angedeutet habe, könnte man in der feierlichen Toteninszenierung zunächst eine Art Rachefantasie am Werk sehen (analog den geläufigen Selbstmord-Rachefantasien: ‚Wenn ich tot bin, wird es ihnen noch leid tun!‘) – die dann freilich im weiteren Verlauf der Traumsequenz durch die Indezenz des Vaters, der doch das letzte Wort behält, zunichte gemacht würde. Noch allgemeiner könnte man ganz unspezifisch von einem Todes- als Erlösungswunsch sprechen: dem Wunsch, das Leiden möge enden. Dagegen spricht allerdings die trotzigste Haltung des Traum-Ichs. Dass die Wunsch-Anteile des Traums (ich gehe hier nicht von der Prämisse aus, dass ein Traum einen einzigen Zentralgedanken haben

⁴⁹ Zu der hier verwendeten „Teig“-Metapher ließe sich eine Stelle aus Sebalds Dissertation zum *Mythos der Gewalt im Werk Döblins* (Buchfassung 1980) heranziehen, die mir zum obigen Kontext nicht schlecht zu passen scheint. Sie bezieht sich auf *Berlin Alexanderplatz*, und zwar auf die Episode der ‚Reinigung‘ des Protagonisten von Döblins Roman in der Irrenanstalt Buch; Sebald erläutert (mit Bezug auf verschiedene anthropologische und religionswissenschaftliche Schriften) das „Besserungsritual“ und die Metaphorik des ‚Umbackens‘: „Das Ziel der ganzen Veranstaltung ist natürlich die Einweisung einer mit dem Konformismus der Gesellschaft noch nicht identischen Person“ (MZ 90). Im einem solchen mythischen Modell erfüllen, so Sebald, „die Stationen der Imitatio Christi die Funktion des bürgerlichen Erziehungsschemas“ (93). Der Unterschied zwischen der von Sebald kritisierten christologischen Passionsdramaturgie bei Döblin und der Verwendung des Christus-Motivs in *März* wäre allerdings, dass Kipphardt das Christus-Schema als kritische Analogie verwendet, d. h. die Erkenntnis, dass „die Stationen der Imitatio Christi die Funktion des bürgerlichen Erziehungsschemas erfüllen“, offen *thematisiert* und nicht (wie Sebald es Döblin unterstellt) auf Ebene der Romankonzeption in dieses Schema *verfällt*. – Zu solchen Differenzierungen war Sebald im Fall von *März*, wie sein in der Einleitung zitierter Kommentar zeigt, nicht aufgelegt.

⁵⁰ Wübben 2017: 306.

müsste) sich auf die Schwester selbst beziehen, wäre eine weitere (recht naheliegende) Deutung, wobei der Inhalt des Wunschs sexueller Art sein könnte (ein uneingestandes inzestuöses Begehren, das besonders pathogen wäre, da der Bruder wegen der Diskriminierung durch die Eltern zugleich ‚gezwungen‘ ist, die Schwester zu hassen), aber auch schlicht Neid auf das leichtere Schicksal der Schwester, also der Wunsch, *so zu sein wie die Schwester* = in der bildhaften Grammatik des Traums: *die Schwester zu sein*, nämlich ‚normal‘. Und schließlich gäbe es noch die Möglichkeit, das Traum-Geschwister als eine Art Alter Ego aufzufassen, d. h. hier: als den weiblichen ‚Anderen‘ oder das weibliche Gegenstück zur eigenen Person bzw. der ‚weibliche‘ Anteil der eigenen Persönlichkeit: Der Inhalt des im Traum ausgedrückten Wunsches wäre dann der Wechsel des (sozialen) Geschlechts.⁵¹ Also der, ganz anders geartete, Erlösungswunsch des – wie der Vater unmissverständlich klarmacht – *als Junge* unzulänglichen Subjekts, ein Mädchen zu sein.

Diese Interpretationsmöglichkeit scheint mir bedenkenswert nicht zuletzt im Hinblick auf die komparatistische Dimension, denn bei Sebald ist der religiöse Motivkomplex (namentlich der der Heiligen) vielfach mit einer Art Gender-Problematik verbunden (siehe das folgende Kap. II/4). Ein messianisch-utopisch getönter Diskurs über ‚Weiblichkeit‘ gehört ja, wie oben am Komplex der zeichnerischen Christus-Darstellungen aufgezeigt, zur März’schen Christologie, und es fehlt im Roman auch sonst nicht an Problematisierungen der Kategorie des (sozialen) Geschlechts. So sagt der Vater explizit, dass sein Sohn nicht das gewesen sei, „was ich mir unter einem Jungen vorgestellt habe“ (M 28) – die Tochter dagegen charakterisiert er als „ein halber Junge“ („im Sportverein, wild“, 35). Die Mutter will in Alexander offensichtlich so etwas wie einen (oder vielmehr *ihren* persönlichen) Engel sehen, weshalb sie ihn konsequent von aller Welt abzuschotten versucht. Auch dieser Beitrag der Mutter zu März’ Fehlentwicklung ist in sehr ambivalenter Weise mit der Hasenscharte verbunden: zum einen, weil sie ihrem Sohn Leid (Verspottung durch andere Kinder usw.) ersparen will, andererseits, weil sie sich auch selbst für die Entstellung des Kinds schämt: Die Mutter ist – in genauem Gegensatz zu der deiktischen Geste des Vaters im Traum – bestrebt, die Hasenscharte zu *verhüllen*, und auch das trägt zu März’ Verwirrung und Verunsicherung bei. Was der Vater als „Verzärtelung“ und „Verweichlichung“ des Sohns bezeichnet und wofür er seine Frau verantwortlich macht, ist eng mit der Hasenscharte assoziiert insofern, als diese der Mutter quasi als Vorwand⁵² dient, den Sohn von aller Welt abzuschirmen (und damit

⁵¹ Die Äußerung des Vaters im Traum: „Und wir haben das immer für eine Hasenscharte gehalten“ ließe sich in diesem Sinne auslegen: ‚Der Junge ist gar nicht abnorm, sondern in Wahrheit einfach ein Mädchen‘.

⁵² Die angeborene Missbildung des Sohns ist sicherlich nicht die eigentliche *Ursache* für die symbiotisch-enge Mutter-Sohn-Beziehung, die in der erzählerischen Inszenierung klar als ätiologischer Faktor in der Psychogenese von März’ Schizophrenie herausgestellt wird. Die Beweggründe für die die Persönlichkeitsentwicklung des

ihren unbewussten symbiotischen Wünschen entgegenkommt). Die Hasenscharte ist also – ob man sie nun (bzw. die damit verbundene Leidenserfahrung) als Ursprung von März' sensiblem Wesen sieht oder lediglich als Faktor, der eine dieser Leidenserfahrung (und überhaupt jeglicher Erfahrung) vorausgehende Disposition bloß verstärkt – auch genetisch mit den ‚weiblichen‘ Charakterzügen der Figur verbunden. März beschreibt ja die Sozialstruktur, in die sich einzuordnen er nicht vermocht hat, als eine eminent *patriarchalische* – daher wohl auch die utopische Bedeutung des Weiblichen. Seine Anpassungsunfähigkeit wäre demzufolge auch die Folge eines ‚unmännlichen‘ Naturells, dem es an den in der Konkurrenzökonomie maßgeblichen ‚maskulinen‘ Tugenden der Durchsetzungsfähigkeit gebricht. Die „verträumte“ Art (28) des Jungen wird als weiblich bzw. ‚weibisch‘ konnotiert. Sanftheit, Sensibilität, ein (zumindest ursprünglich) unaggressives Wesen, Liebesfähigkeit, Empathie, kreatürliche Solidarität, Empfindlichkeit und Empfindsamkeit, Kreativität, Fantasie: Keine anderen als diese sind im Roman die Eigenschaften, die März' Untauglichkeit im bestehenden Gesellschaftssystem bedingen und die auszumerzen Aufgabe und Ziel des systemkonformen Sozialisationsprozesses ist. März' Hasenscharte ist vielleicht nicht die *Ursache* seiner Verletzlichkeit, aber – wie Sebald schreibt – ihr *Emblem*. Sie steht als reale wie symbolische (in März' späteren Selbstinszenierungen geradezu ikonische) Wunde für all das Abweichende an März, ja für die Abweichung selbst, und insofern diese Abweichung wesentlich als eine von als ‚maskulin‘ codierten, patriarchalischen Werten ist, steht die Hasenscharte auch für die ‚femininen‘ Züge in März' Subjektivität. Die Verdichtung von Hasenscharte und Vulva enthielte so nicht zuletzt auch die Bedeutung, dass es seine ‚weiblichen‘ Charakterzüge sind, die seinem Versagen zugrunde liegen und für die er sich zu schämen hat.⁵³

Sohnes hemmende Vereinnahmung durch die Mutter ließen sich ansatzweise aus dem Textzusammenhang erklären. Das Stigma der Hasenscharte jedenfalls *verstärkt* die – wohl unabhängig davon bereits vorhandene – Tendenz der Mutter, ihr Kind ganz für sich behalten zu wollen.

⁵³ So äußert der Vater im Gespräch mit Kofler, er habe sich wegen des (von der Mutter gestalteten) mädchenhaften Habitus seines Sohnes („goldblonde Mädchenlocken“, „bestickte Kittel“, „wie ein Engel“) oft geschämt (M 25). – Die offenkundigste und im Text ja auch von März selbst hergestellte Verbindung zwischen Hasenscharte und Vulva über das *tertium comparationis* der Scham („Scham-Lippen“) hat natürlich auch einen sehr alltagsnahen Aspekt, der in den obigen Spekulationen kaum berührt wurde: Der sichtbare körperliche Makel bedeutet für den Heranwachsenden schlicht einen sexuellen ‚Selektionsnachteil‘, zum mindesten einen gefühlten, eine Verunsicherung des adoleszenten Selbstbewusstseins, wodurch sexuelle Wünsche mehr als ohnehin generell schon mit der Gefahr der Kränkung, Zurücksetzung usw., also mit Angst und Scham belegt werden (das eigene Begehren ist wohl dem allseits als attraktiv Geltenden, mit einiger Aussicht auf Erfüllung seiner Wünsche, weniger problematisch als dem, der sich hässlich, abstoßend etc. fühlt und dem aufgrund dieses Selbstgefühls seine sexuellen Wünsche als illegitim erscheinen) – zumal Sexualität aufgrund der gewaltsamen Unterdrückung in der Erziehung an sich schon mit Scham- und Schuldgefühlen besetzt ist. Das Sexuelle wie die Hasenscharte muss verborgen werden, und Verborgenes hat bekanntlich die Tendenz zur Wiederkehr. Die Hasenscharte sitzt mitten im Gesicht, die Geschlechtsteile die meiste Zeit in ihrem Hosenverließ. Ihr traumhafter Platztausch bringt die Gemeinsamkeit zum Vorschein.

Die im Vorangehenden skizzierten vielfältigen Deutungsmöglichkeiten des Schwester-Traums schließen einander, nach meinem Verständnis, weder aus, noch müssten sie alle miteinander harmonieren. Das poetische Prinzip der Verdichtung besteht eben darin, eine Vielzahl von Bedeutungen und Assoziationen zu einer *formalen (ästhetischen)* Synthese zu bringen, ohne dass dabei Widersprüche, Ambi- und Polyvalenzen *logisch-semantic* aufgelöst oder auseinanderstrebende Gedankengänge auf einen einheitlichen Begriff gebracht werden müssten. Die außerordentliche Komplexität von Verdichtungen wie der hier am Beispiel des Schwestertraums analysierten besteht – so wäre festzuhalten – nicht unbedingt darin, dass in ihnen eine gedanklich-logische Integration aller semantischen Stränge erreicht würde, sondern oft vielmehr darin, dass Heterogenes und heterogen *Bleibendes* in einem einzigen *Bild* zusammenkommt; die vielfältigen Querverbindungen, die dabei entstehen, lassen Komplexität ‚rhizomatischer‘ Art entstehen, sich aber nicht zu einer einheitlichen (hierarchisch-tektonisch gebauten) Synthese zusammenfassen.

[vii.] Variationen christlicher Bildmotive in Zeichnungen des Patienten A. M. Die oben zitierte Ekphrase einer Kreuzigungs-Zeichnung von März, von der die voranstehende Analyse des Schwester-Traums ausging, auf die selbst ich aber noch nicht eingegangen bin, enthält noch eine weitere Verdichtung, an der die Hasenscharte nicht explizit teilhat, die aber über das Motiv der Vulva (die hier zwar nicht explizit als solche bezeichnet ist, sondern mit dem geschlechtsneutralen Oberbegriff „Geschlechtsteil“, durch die übrigen, weiblichen Körpermerkmale der gekreuzigten Gestalt aber als weibliches nahegelegt wird) mit dem Schwester-Traum korrespondiert: Hier ist es das Herz Jesu, das (nach der Bildbeschreibung) „wie ein Geschlechtsteil“ anmutet. Die Lichtstrahlen, die in der traditionellen Ikonografie des Motivs von dem (brennenden oder glühenden) Herzen ausgehen, sind on März' Zeichnung über eine optische Ähnlichkeitsassoziation zu einem Kranz aus (Scham-)Haaren profaniert. Streng genommen, ist die Assoziation „wie ein Geschlechtsteil“ als eine Interpretation des Beschreibers zu werten, der zudem nicht eindeutig als eine der intradiegetischen Sprechinstanzen (bspw. mit Kofler) identifizierbar ist. Mit Blick auf andere Stellen des Romantexts darf man allerdings annehmen, dass diese Deutung nicht unplausibel ist. Und damit liegt es auch nicht mehr allzu fern, die Hasenscharte in die Verdichtung einzubeziehen, d. h. die Kreuzigungs-Darstellung mit anderen Textstellen, an denen Hasenscharte und Vulva verdichtet werden, namentlich mit dem Schwester-Traum zusammen zu lesen. Der Bedeutungsgehalt der Verdichtung kann dann ungefähr wie folgt skizziert werden (wobei ich annehme, dass die intuitiv-gefühlsmäßigen, „physiognomischen“ Aspekte des Herz-Jesu-

Motivs hier sinnprägend sind und eine theologisch präzise Auffassung des Motivs nicht vonnöten).

Während religiöse Darstellungen des Herz-Jesu-Motivs auf den Aspekt der Liebe (und damit den der Erlösung) zentriert sind, steht in März' Darstellung der Leidensaspekt im Vordergrund. Das (auf Darstellungen oft durchbohrte) Herz ist eine *Wunde*, eine offene, klaffende Wunde, wie (in März' Empfindung) die Hasenscharte. In gewisser Hinsicht trifft das auch auf das Geschlechtsteil zu; März' Kastrationsfantasien werden im Roman wiederholt ausgestellt, wobei er den Penis „herausreißen“ will (51) – eine Vorstellung, die eine klaffende Wunde antizipiert, die mit der weiblichen Geschlechtsöffnung assoziiert sein mag. Eine Wunde ist das Geschlecht (das eigene⁵⁴ und das andersgeschlechtliche) aber vor allem im übertragenen Sinn, als ein tabuisierter Bereich, ein ganz besonders ‚schmerzendes Feld‘, mit Angst, Scham- und Schuldgefühlen besetzt und das dabei nicht totzukriegen ist, keine Ruhe gibt. Zudem ist März' Verwundbarkeit, wie ich zu zeigen versucht habe, mit der Vorstellung seiner ‚weiblichen‘ Natur verbunden, die emblematische Vulva (emblematisch zum einen durch ihre Tabuisierung, als sozusagen zentraler Fluchtpunkt illegitimer Wünsche, andererseits aufgrund ihrer Assoziation mit der Hasenscharte) gleichsam das Kainszeichen seiner Nicht-Identität. Die Liebe Christi, die das Herz-Jesu-Motiv in seinem ursprünglichen religiösen Kontext symbolisiert, also die universelle Liebe zu allen Menschen wird in März' Erfahrung zu einer Eigenschaft, die im realen Sozialisationsprozess ein Hindernis darstellt, ja eine letztlich gesellschaftlich unerwünschte, weil für den Erfolg im herrschenden sozioökonomischen System untaugliche Eigenschaft. „Gleich sein wollen und streicheln, nicht zurückschlagen“, so lautet eine der „sieben Todsünden“ in März' Darstellung (cf. M 37, ausführlich dazu siehe den Abschnitt „Patiententexte“ in diesem Kapitel). Der Anklang an das Christuswort von der anderen Wange ist im vorliegenden Kontext unüberhörbar, allerdings ist es von März wohl doch nicht ganz so gemeint wie bei unserm Heiland, sondern einfach im Sinne einer Verweigerung, sich an dem Dominanz- und Machtgebaren, das einen Großteil der ‚normalen‘ sozialen Beziehungen bestimmt, zu beteiligen. (Der unmittelbar darauffolgende Punkt, der 6. in März' Katalog der gesellschaftlichen Todsünden, enthält die Umschreibung: „schießen auf Anerkennung“, die man sich bekanntlich verschafft, indem man in dem sozialen Affenzirkus recht überzeugend mitmisch. Das ist es auch, was der Vater dem Jungen hinsichtlich des Umgang mit der Hasenscharte empfiehlt und von ihm erwartet: dass er es allen zeigt und ihre Anfeindungen männlich pariert.) Eine von März' ‚Todsünden‘ – und vielleicht die hauptsächliche – besteht eben darin, „gleich“ sein zu wollen (d. h. hier vor

⁵⁴ Auf einer anderen Zeichnung von März, einer Variation des Kreuzigungsmotivs (Alexander wird „an eine Aborttür genagelt“), stellt März sich selbst als nackten Jungen dar, „aber ohne Genitale“ (M 153).

allem: nicht ‚besser‘, stärker usw. als die anderen), auf Aggression und Gewalt als soziales ‚Bindemittel‘ gänzlich zu verzichten und an ihre Stelle etwas zu setzen, was in März’ Sünden katalog kindlich anmutend durch das Verb „streicheln“ bezeichnet ist und was man wohl ebenso gut Liebe nennen könnte. Eben das ist März’ Schwäche, seine größere Verletzlichkeit als Urgrund seines Leides und seiner Andersartigkeit, deren Emblem die Hasenscharte ist. Liebe ist nun in März’ familiärer Sozialisationserfahrung klar der Mutter zugeordnet, während der Gegenpol der Gewalt vom Vater verkörpert wird – dieser Gegensatz ist sehr rein ausgebildet, wenn auch die Mutter keineswegs als eine positive Verkörperung des ‚Prinzips Liebe‘ interpretiert werden kann, da ihr tatsächliches Verhalten dem Sohn gegenüber bis zu pathogener Wirkung ambivalent und nicht frei von Gewaltmomenten ist. Gleichwohl ist es die Mutter, durch die März im familiären Rahmen Liebe erfährt, und die Mutter ist es auch, die für die „Verweichlichung“ des Sohns verantwortlich gemacht wird. Auch daher rührt die Assoziation zwischen der Hasenscharte (als Emblem von März Vulnerabilität) und dem Weiblichen (mit dem Emblem der Vulva). Auf einer anderen, später im Text (cf. S. 152) beschriebenen Zeichnung, die wiederum März als Christus zeigt (und auf die ich gleich noch ausführlicher zu sprechen komme), befindet sich die Vulva am Kopf des März’schen Selbstbildnisses, sie *spaltet* den Kopf. Das erinnert ein wenig an ein Gedicht von Gottfried Benn mit dem Titel *Mutter*: „Ich trage dich wie eine Wunde / auf meiner Stirn, die sich nicht schließt / [...]“.⁵⁵

Die Verdichtungen im Rahmen des Christus-Mythos, die auf den ersten Blick meist pathetisch anmuten und den Eindruck erwecken, dass die ‚Analogie‘ sich weitgehend rein gefühlsmäßig-expressiv, wenig reflektiert auf den ikonischen Leidensaspekt beschränkt, erweisen sich also bei näherer Analyse doch als wesentlich gehaltvoller und komplexer. Dabei ist sicherlich der Leidensaspekt, die simple Identifikation – und unhistorische Projektion – mit der Opferpose des Schmerzensmanns stets *auch* vorhanden. Ausschlaggebend ist jedoch, dass die teils spielerisch-ironischen, teils wahnhaft anmutenden Inszenierungen immer auch als metaphorische, symbolische oder modellhafte *Reflexionen* der biografischen Problematik des Protagonisten und der gesellschaftlichen, in die sie sich einfügt, gelesen werden können, und dass tatsächlich ein – zunächst dahingestellt, ob nun in Bezug auf die extrafiktionale Wirklichkeit oder bloß in Bezug auf die intradiegetische Wirklichkeit der Romanhandlung – ‚wahrer Kern‘ selbst und gerade in den pathetischsten oder drastischsten Verdichtungen zu entdecken ist.

⁵⁵ Benn 1983: 38.

Im Kapitel „Therapiegemeinschaft“ findet sich eine kleine Serie von Bildbeschreibungen, die mit „Darstellungen christlicher Motive“ überschrieben ist und sich auf Zeichnungen von März bezieht. Sie bietet eine Reihe von Variationen über das Bildthema des weiblichen Christus. Der narrative Kontext, in den diese Ekphrasen einmontiert sind, ist März' Weigerung, seine Mutter als diese anzuerkennen, wenn sie ihn in der Anstalt besuchen kommt, mit der Begründung, er habe sie ermordet und sie sei folglich nicht mehr am Leben. Seine diesbezüglichen Gespräche mit Kofler zeigen, dass er dies offenbar irgendwie ‚metaphorisch‘ meint und sich dessen auch bewusst ist, ohne dass er aus dem weitgetriebenen Rollenspiel, das auf diese Weise entsteht, ganz hervorzutreten vermöchte. Dabei bringt er die Konstellation der ‚Sohnesgefühle eines Muttermörders‘ (wenn die Entlehnung des Titels einer frühen Proust-Erzählung im vorliegenden Kontext nicht allzu abwegig ist) wiederum mit Jesus in Verbindung. Zunächst wäre zu fragen, wie März' beharrliches Eingeständnis, der Mörder seiner (im biologischen und bürgerlichen Sinne durchaus noch lebendigen) Mutter zu sein, eigentlich zu ‚übersetzen‘ wäre. Ich versuche es einmal: März hat, als einer, der „im Begriff war, gesund zu werden“, ‚durchzublicken‘, also sich der ihm und allen angetanen systematischen Gewalt bewusst zu werden, seine Familie verlassen, auch seine Mutter, mit der ihn eine enge, symbiotisch-ambivalente Beziehung verband. Damit hat er sich einerseits ‚geopfert‘, indem er seine soziale Existenz endgültig dem Ruin preisgab und die „Schizo“-Rolle übernahm, andererseits war sein Weggehen in anderem Sinne auch ein Versuch, sich selbst zu retten – sich dem krankmachenden Einfluss der Familie, vor allem dem Anpassungsdruck des Vaters, aber *auch* der ‚sanften Gewalt‘ der *Mutter* zu entziehen. Seine Mutter ist ihm in mancher Hinsicht wesensverwandt, als ein eigentlich sanftmütiger, liebevoller Mensch; anders als Alexander selbst ist sie aber in der Lage, sich soweit anzupassen, dass sie zwar leidet und sich ihrer Unterdrückung zum Teil auch durchaus bewusst ist, dabei aber gleichwohl ‚funktioniert‘ und auf intellektueller Ebene doch letztlich in den erlernten mystifizierenden und apologetischen Deutungsmustern befangen bleibt (also nicht vollends ‚durchblickt‘). So ist sie der Gewalt des Vaters und ihrem persönlichen Unglück ausgeliefert, und März, als ihr Seelenverwandter und (gleichsam natürlicher) Verbündeter in der Familie, überlässt sie dieser Gewalt, indem er sich selbst aus der Familie entfernt. Die *Beihilfe* zum Mord, zu der März sich genau genommen bekennt (wenngleich er sich später gern einfach als „Mörder März“ bezeichnet), würde also schlicht bedeuten: März hat seine Mutter im Stich gelassen, sie *aufgegeben*. Er hat sich von ihr abgewendet, weil sie angesichts seiner zunehmenden Entfernung von der sozialen Norm zwar stets die liebende Mutter geblieben, ihm aber zugleich als eine ‚Agentin‘ der gesellschaftlichen Normalität

entgegengetreten war, weshalb er sie in seinem Emanzipationsbestreben letztlich als Feindin („Und des Menschen Feinde werden seine eigenen Hausgenossen sein“, Mt 10, 36) betrachten muss. Man könnte sagen, indem er sie als Agentin der Normalität zurückweist, kündigt er ihr als einer Mitleidenden die Solidarität auf: Darin bestehe die von ihm bekannte Schuld ihr gegenüber. Denn es besteht ja das Paradox, dass der Kampf gegen ein ‚System‘, das die unterschiedslose Solidarität *aller* Menschen verhindert, zunächst einmal die Aggression gegen die nächsten Menschen als Vertreter dieses Systems fordert, also im Namen der *künftigen* Solidarität *gegenwärtig* und oft auf lange Sicht Feindschaften stiftet (Brechts Diktum: „Ach, wir / Die wir den Boden bereiten wollten für Freundlichkeit / Konnten selber nicht freundlich sein“⁵⁶). So wurde auch die Mutter in gewisser Hinsicht ‚geopfert‘, indem der Sohn, statt sich um sie zu bemühen und sie zu ‚retten‘, sie auf- und damit ihre Sanftmut der unumschränkten Herrschaft des Vaters preisgab.

Will man diese etwas unbefriedigende Deutung (und Vereindeutigung) der März’schen Muttermörder-Metapher heuristisch einmal akzeptieren, so stellt sich als nächstes die Frage, unter welchem Aspekt nun abermals Jesus eingeführt wird. Als eine seltsame Verdichtung erscheint es, wenn im unmittelbaren Kontext eines Gesprächs zwischen Kofler und März über die soeben hier entwickelten Zusammenhänge eine Zeichnung beschrieben wird (cf. M 152), auf der März die gesamte Abendmahl-Gesellschaft als Frauen bzw. als langhaarige Transvestiten darstellt – mit Ausnahme des Judas, der einen kurzgeschorenen Männerkopf hat und über eine Virginia-Zigarette („Zu allem Überfluß“, so Koflers Kommentar) mit dem Vater assoziiert ist. Das „Der Mörder Jesus“ überschriebene Bild zeigt den Muttermörder selbst als eine Frau (das besonders hervorgehobene Detail, dass Jesus und die Jüngerinnen allesamt „weibliche Hauben“ tragen, verleiht ihnen vielleicht sogar einen etwas mutterhaften Habitus⁵⁷), was das Moment des Verrats von seinesgleichen noch verstärkt (dies wäre *eine* mögliche Deutung). Die Inkorporation des ermordeten Weiblichen in die eigene Person bzw. in deren Stellvertreter Jesus ließe sich als eine Verbildlichung psychologischer Persönlichkeitstheorien verstehen. Ein von dieser Zeichnung ausgehendes Gespräch zwischen März und Kofler erhellt nicht diese selbst, sondern bezieht sich bloß allgemein auf die Figur des Christus: Was ihn denn immer wieder so an Jesus interessiere, fragt Kofler, und März antwortet: „Daß er ein Schizo war“: „Das Studium des Neuen Testaments belege hundertfach, der historische Erlöser war ein produktiver Schizophrener“

⁵⁶ Aus *An die Nachgeborenen* (Brecht 1988: 85–87, hier 87).

⁵⁷ Haube als Tracht verheirateter Frauen („unter die Haube kommen“) und bürgerlicher Wohlanständigkeit, aber auch als häusliche Arbeitskleidung. Die Abendmahl-Szene würde in dieser Lesart also zu einer Art Kaffeekränzchen gutbürgerlicher Hausmütterchen, mit rauchenden dem soldatischen Hauspatriarchen als Fremdkörper, gewissermaßen Präsenz der männlichen Ordnungsmacht?

(152). Es ginge März demzufolge also darum, den *historischen* Jesus von der religiösen Mythenbildung zu befreien und als säkularen ‚Erlöser‘ zu profilieren (eine gleichwohl unhistorische Deutung freilich). „Der kommende Erlöser werde ebenfalls ein produktiver Schizo sein, Dichter und Revolutionär“. Diese in so direkter Formulierung (von einer fiktiven Figur im Romankontext ausgesprochen) etwas pathetisch anmutende Vision ist im Grunde vermutlich durchaus Kipphardts eigene.

Die anderen Bilder der kleinen Christus-Serie (152 f.) erschöpfen sich teils in eher simplen „Analogieszenen“ (Christus wird von Polizisten verhaftet, die Marter Christi als psychiatrische Prozedur, das Jesuskind wird von blinden Ärzten untersucht etc.), teils zeichnen sie sich im Gegenteil durch überbordende Symbolbildungen und komplex wuchernde Verdichtungen aus. Offensichtlich soll hier die hochgradig symbolisierend-verdichtende (im Roman und auch sonst von Kipphardt meist als „metaphorisch“ bezeichnete) Denkweise des Psychotikers buchstäblich illustriert werden:

[Kofler:] Als Schmerzensmann liegt März auf einem Untersuchungstisch, Elektroden an Händen und Füßen. Er ist umgeben von seinen Leidenswerkzeugen in symbolischer Darstellung: In einem Frauenmund züngelt eine Flamme; ein Papagei; zwei Hände waschen sich in Unschuld; ein Gesicht in einem Spiegel; ein Ohr, in das ein Mann hineinhaucht; ein Ohr, in das eine Frau hineinhaucht; eine Hand, die Geld auf eine Zunge zählt; ein Gitter, in den davon gebildeten Feldern eine Spritze, ein Skalpell, ein Federhalter, ein Penis, ein Äskulapstab, eine Uhr. Der Kopf des Schmerzensmannes ist von einer rhombisch gebildeten Vulva gespalten, ein Schwert geht quer durch seinen Kehlkopf, Feuer unter den Fußsohlen. (M 152)

Die Symbolik mutet recht pathetisch an, und es scheint mir fraglich, ob eine derartige Abbildung eine wirkliche Einsicht in die objektiven Gründe des eigenen Leidens befördern könne. Wenn die Gesamt-Konzeption des Romans auf der These beruht, dass das, was psychiatrisch als die Symptomatik der Schizophrenie bezeichnet wird, metaphorisch verstanden werden kann, so ergeben sich daraus eine Reihe von Fragen: Warum eigentlich soll (nach dem Schizophrenie-Konzept des Romans) Kommunikation oder gar Denken schlechthin über die Leidensursachen dem Psychotiker nur in „metaphorischer“ Form möglich sein? Welchem Mangel wird dadurch abgeholfen? (Es fehlt in *März* eine theoretische Begründung dieses ‚Chiffrierungszwangs‘ analog etwa der psychoanalytischen, die eine intrapsychische Zensur am Werk und in dieser die „Entstellung“ der verdrängten Inhalte in Traum, Symptomatik usw. sieht.) Und daran anschließend die zweite, poetologisch wichtigere, eigentliche Frage: Ist diese „metaphorische“ Darstellungsweise einer ‚direkten‘

Ansprache der Realitäten und Probleme, auf die sie sich symbolisch bezieht, äquivalent oder ist sie ihr (unter bestimmten Aspekten) überlegen? Stellt sie eine *eigene* Erkenntnismethode mit einem spezifischen Erkenntnispotenzial dar; und, mit Blick auf die hier zentrale Alteritätsproblematik formuliert: Sind es *andere* Einsichten, die auf diese Weise möglich sind, solche, die *nur* auf diesem Wege des „metaphorischen“ Denkens erlangt werden können? – Es gibt in *März* zahlreiche Beispiele dafür, dass der Text gewissermaßen die Explikation der Metaphorik seiner Figuren beistellt – bisweilen sogar in Form von Selbstdeutungen, Selbst-Erklärungen. Auch das ist eine Gemeinsamkeit zwischen März und Christus: Wie Jesus im Neuen Testament sieht März sich bisweilen genötigt, seine ‚Gleichnisse‘ zu explizieren, sie in eine verständliche Sprache zu übersetzen – was eben die Frage aufwirft, ob die vorangehende Chiffrierung überhaupt nötig war oder, etwas neutraler ausgedrückt: welche Funktion ihr angesichts des Umstands zukomme, dass man die bildhaft chiffrierten Erkenntnisse sehr wohl auch in ganz ‚normaler‘ Sprache ausdrücken kann?

Kipphardts Roman fährt in der Tat über weite Strecken zweigleisig: Es gibt eine quasi soziologische und sozialpsychologische Analyse, die durchaus ‚direkt‘ und ‚eigentlich‘ funktioniert, sich zwar bisweilen ebenfalls eines (kollektivsymbolisch-alltagssprachlichen) metaphorischen Sprechens bedient, aber doch ganz einsichtig, unhermetisch; und es gibt *daneben* die ‚psychotische‘ Metaphorik – die im Grunde *dasselbe* aussagt. Diese Konstruktionsweise hat natürlich den Zweck, das Scheitern der Hermeneutik im *intradiegetischen* Kommunikationssystem vorzuführen: Den *Lesern* (extradiegetisches Kommunikationssystem Erzähler–Rezipient bzw. Autor–Leser) soll die Sinnhaftigkeit, Verstehbarkeit von März’ Äußerungen und das dramatische Versagen seiner sozialen Umwelt angesichts seiner psychotischen Entwicklung aufgehen, indem gezeigt wird, wie das abweichende Kommunikationsverhalten des Schizophrenen auf das Unverständnis der meisten Personen in der erzählten Welt stößt, und indem parallel dazu in einem intradiegetischen Interpretationsdiskurs (durch Kofler, aber auch März selbst) Deutungshilfen, bisweilen auch regelrechte ‚Übersetzungen‘ gegeben werden.⁵⁸ – Über diese lediglich didaktisch-strategische Konstruktionsweise hinaus ist aber zu fragen nach dem besonderen poetologischen Potenzial der ‚psychotischen Metaphorik‘: Wird damit *außerdem* noch etwas ‚ausgedrückt‘, das über den rationalistischen Erklärungsdiskurs hinausgeht? Lässt sich, anders gesagt, im ‚Überschuss‘ der psychotischen Verdichtungen etwas finden, für das es im Roman kein unmittelbares theoretisch-diskursives Äquivalent gibt?

⁵⁸ Exemplarisch siehe die im Dialog zwischen Arzt und Patient entwickelte Exegese des März-Ausspruchs „Die Zukunft gehört dem Holunder“ (→ IV/8).

In der zitierten Bildbeschreibung des „Schmerzensmannes“ (ich verzichte auf eine Deutung der aufgezählten Symbole im Einzelnen) sticht wiederum die Vulva hervor, die hier den Kopf des März'schen Selbst-*portrait historié* spaltet. Diese Spaltung ließe sich zum einen auf die wörtliche Bedeutung von ‚Schizophrenie‘ (etwa: ‚Seelenspaltung‘) beziehen, im Romankontext aber vor allem wiederum auf die Gaumenspalte.⁵⁹ Die rhombische Vulva auf dem „Schmerzensmann“-Bild spaltet allerdings nicht nur die Lippe, sondern den ganzen Kopf (genauer wird sie in der Bildbeschreibung nicht lokalisiert), was zum einen als eine Verlängerung der Lippenspalte, sozusagen auf das Ausmaß ihrer tatsächlichen psychischen Bedeutung⁶⁰, zum anderen als eine recht bildliche Darstellung sexueller Zwangsvorstellungen verstanden werden könnte.

Aus der Serie der Christusbilder ist vor allem noch eine weitere Abendmahl-Darstellung hervorzuheben, zu der der Text einen erläuternden Kommentar des Zeichners beistellt. Das Bild erscheint in seinen Details rätselhafter, weniger unmittelbar verständlich als die übrigen Bilder der Serie (Christi Folterung als psychiatrische Prozedur, die Gefangennahme als polizeiliche Einweisung usw.), und insb. die ‚Erklärung‘, die März dazu gibt, ist hier von Interesse:

⁵⁹ Das Element der Gaumenspalte stammt direkt aus der Krankengeschichte Herbecks. Wie bereits Fischer (cf. 49 ff.) angemerkt hat, formuliert Kipphardt bei der Übernahme der entsprechenden Textteile von Navratil die „schwere“ organische Missbildung im Prätext (S&S 88) zu einer „leichten“ in Koflers einführendem Bericht über März' Biografie (M 13) um. Es ist nicht einzusehen, warum Kipphardt die Missbildung nicht gleich von einer „Gaumenspalte“ (so die Bezeichnung in März) in eine bloße *Lippenspalte* (mit der äußerlichen Folge einer „Hasenscharte“) ändert: Die These, dass es sich vor allem um ein *soziales* Stigma handelt – nämlich eine *an sich* geringfügige körperliche Abnormität, die allein durch die soziale Bedeutung, die die Umwelt ihr verleiht, eine pathogene Wirkung entfaltet –, hätte durch eine solche Reduktion des physischen Befundes unterstrichen werden können. Die voll ausgebildete Lippen-Kiefer-Gaumenspalte Herbecks war dagegen sehr wohl mit nicht geringfügigen körperlichen Leiden (als *an sich* traumatischen Erfahrungen) verbunden, die in März in sehr symptomatischer Weise kleingeredet werden. Die erheblich erschwerte Nahrungsaufnahme beim Säugling, die aus dem offenen Gaumen resultierende Sprechbehinderung und andere schmerzhaft Beeinträchtigungen, nicht zuletzt mehrfache Operationen vom frühen Kindesalter an, dürften durchaus auch *an sich* eine traumatische Wirkung gehabt haben, auch ganz abgesehen von sozialer Stigmatisierung. Das Bestreben Kipphardts, das zentrale antipsychiatrische Postulat von der Schizophrenie als einem *rein sozial* zu erklärenden, in keiner Weise organisch bedingten Leiden literarisch zu beglaubigen, führt ihn in dieser Sache dazu, dass eine extreme körperliche Leidenserfahrung zu einer Bagatelle verharmlost wird – um auf Basis dieser Umdeklarierung umso beherzter anklagen zu können, was die Gewalttätigkeit der anderen Menschen aus einer solchen ‚Kleinigkeit‘ unnötigerweise macht. So eignet sich Kipphardt für seine fiktionale Konstruktion ein zentrales, traumatisch besetztes Element aus der Biografie Herbecks an, das er dann zuerst kleinredet, um es dann umso dramatischer, ja mit wahrhaft drastischem Effekten zu inszenieren. Aus der von Herbeck auf März transplantierten Hasenscharte wird dann in echt Kipphardt'sche Manier eine klaffende „Fotze“, die recht fett und obszön im Gesicht des Protagonisten prangt: eine ‚kunstvolle‘ Verdichtung, die m. E. die freundliche Bescheinigung selbst eines sonst durchaus kritischen Interpreten wie Fischer, man könne Kipphardts Ehrenwort, den Wirklichkeitsgehalt bei der künstlerischen Bearbeitung des Materials nie dem *Effekt* geopfert zu haben, angesichts des Romans „generell“ bestätigt sehen, als etwas arg wohlgesonnen erscheinen lässt.

⁶⁰ Man erinnere sich an die Episode – als März' „schizophrenes Primärerlebnis“ bezeichnet –, in der März als Heranwachsender in den Wolken am Himmel gespaltene Gesichter sieht. – Zum sichtbaren und unsichtbaren Ausmaß der Hasenscharte cf. M 45: Die sichtbare Narbe sei, so März, „nur die Spitze des Eisbergs, die Furche unermeßlicher Leiden“ sehe man nicht.

März zeichnete das Abendmahl noch ein drittes Mal, sechs Jünger an jeder Seite und Jesus zersägte das Opferlamm. Jesus und alle Jünger waren wieder bis auf einen Mädchen und hatten langes Frauenhaar. Der eine mit männlichem Stichelhaar war aber hier nicht Judas, sondern Petrus, kenntlich an einem Hahn auf seinem Kopf, in der Hand ein Schlüsselbund. Auf jedem der übrigen Köpfe saß ein männlicher Affe, der sie niederdrückte. Es schwebte über jeder Figur ein Fleischerhaken. Um eine Erklärung gebeten meinte März, das Christentum sei der Versuch den tatsächlichen Kannibalismus in einen symbolischen zu überführen. Dieser Versuch sei mißglückt. Drohende Tötung des Artgenossen als Fleischerhaken über jedem. (M 153)

März' „weibliche Identifikation“⁶¹ kommt hier abermals zur Anschauung; der männliche Habitus ist in den verschiedenen Abendmahl-Darstellungen (insg. drei) zweimal dem Verräter Judas, hier dem Verleugner Petrus zugeordnet; die Attribute des letzteren (Schlüssel und Hahn) sind die konventionellen. Was genau es mit den „männlichen Affen“ auf sich hat, vermöchte ich jetzt nicht auf den Begriff zu bringen, die ‚physiognomische‘ Anmutung ist aber recht sinnfällig. Von besonderem Interesse ist März' „Erklärung“, die quasi eine kulturhistorische These darstellt. Der kuriose symbolische ‚Kannibalismus‘ der Eucharistie wird ja immer wieder gerne angemerkt – März greift hier, wie in seiner säkularisierenden Deutung des historischen Christus als ‚Revolutionär‘, recht populäres Gedankengut auf. Auch ist es vielleicht nicht ganz müßig, auf die Nähe zu Freuds kulturtheoretischen und religionspsychologischen Schriften, etwa *Totem und Tabu* (cf. GW-IX, 184 ff., bes. 186), hinzuweisen.

Im Kontext von Kipphardts Roman und der antipsychiatrisch modellierten Schizophrenie-Thematik erhält die etwas oberflächliche (typisch essayistisch-unsaubere) Assoziation zwischen Eucharistie und Kannibalismus aber eine spezifischere Bedeutung. Aufgrund des Aufbaus meiner Studie wird der bedeutende Komplex der Essens-Motivik in *März* (und bei Sebald) in einem eigenen Kapitel ausgebreitet, das leider erst das folgende sein wird, sodass an dieser Stelle zugunsten der vorgefassten Gliederungslogik eine etwas ‚unnatürliche‘ Trennung des Stoffs hinzunehmen ist; es wäre zu zeigen (und *wird* weiter unten ausführlicher gezeigt), dass März die gesellschaftliche Organisation, gegen die er opponiert, mit dem Bild des Kannibalismus bezeichnet. Wer erfolgreich im Sinne der herrschenden sozioökonomischen Bedingungen sein, wer gesellschaftlich vorankommen, es

⁶¹ Zur Erinnerung: Diese Formulierung benutzt März in einer gleichsam aphoristischen Reflexion über den Künstler (cf. M 22) – übrigens in einem sehr signifikanten Kontext, in dem es um das Haare-Kämmen als Ritual der Versöhnung und Schuldvergebung zwischen März und seiner Mutter und die daraus resultierende erotische Konnotation langer Haare geht. Die ikonische Bedeutung langer Haare im Kontext einer Kulturkritik am autoritären Patriarchat („Haare abschneiden ist sehr gewalttätig“, M 22) liegt natürlich voll auf der Linie des Zeitgeists der 1970er-Gegenkultur.

zu etwas Rechtem bringen will, muss seine Mitmenschen, seinesgleichen ‚verzehren‘ – ganz im Sinne der (naheliegenden, von Kipphardt und März aber nicht verwendeten) idiomatischen Wendung: ‚jemanden *in die Pfanne hauen*‘. Die von März gegebene Erklärung über das Christentum als gescheiterten Versuch, den Kannibalismus abzuschaffen (bzw. symbolisch zu substituieren), erweist sich mit Blick auf den Kontext der Essens-Motivik als eine recht vertrackte Kombination uneigentlicher Sprechweisen. Den „tatsächlichen“ Kannibalismus, den das Christentum durch einen „symbolischen“ zu ersetzen versucht habe, fasst man zunächst als einen buchstäblichen Kannibalismus auf, also als die Praxis der Anthropophagie im eigentlichen, nicht-bildlichen Sinne, oder evtl. auch als Bezug auf die religiöse Praxis des Menschenopfers, und die „symbolische“ Ersetzung wäre dann eben die Eucharistie (Brot und Wein statt *wirklichem* Menschenfleisch und -blut). Im Kontext der März’schen Gesellschaftskritik – März spricht kaum je in einem *historischen* Sinne, sondern benutzt historische und mythische Analogien stets aktualisierend in Bezug auf *seine* Gegenwart – ist mit dem „tatsächlichen“ Kannibalismus aber eigentlich ein (in Bezug auf den wirklichen Verzehr menschlicher Körperteile) *metaphorischer* gemeint – wirklich, „tatsächlich“ ist die gesellschaftliche Realität der Nicht-Solidarität, des Existenzkampfes, des Antagonismus zwischen Mensch und Mensch, für die der Kannibalismus eine Metapher ist (Kipphardts Roman stellt die kapitalistische Konkurrenzgesellschaft im Grunde als eine Variante des Hobbes’schen „Naturzustands“ dar, als – zivilisatorisch und ideologisch verschleierter – Kampf aller gegen alle). Und der „symbolische“ Kannibalismus des Christentums beruht dagegen in seinem Gründungsmythos auf einem *wirklichen* ‚Menschenopfer‘, der ja nicht bloß symbolischen, sondern zunächst einmal tatsächlichen Ermordung des Menschen Jesus, die dann erst nachträglich symbolisch ritualisiert wird.

So kommt es in März’ knappem Kommentar fast zu einer Umkehrung von ‚tatsächlich‘ und ‚symbolisch‘. Die Realität, die das Christentum, nach März säkularisierender Deutung, überwinden wollte, ist die des *metaphorischen* Kannibalismus, also der Herrschaft der Gewalt in den zwischenmenschlichen und gesellschaftlichen Beziehungen. Das ist nicht gelungen, denn offensichtlich hauen sich die Menschen noch immer gegenseitig in die Pfanne, um ihre gesellschaftliche Stellung zu sichern.⁶² Der Fleischerhaken, der als Symbol dieses sekundären, sozialdarwinistischen Naturzustands über jedem hängt, ist ebenfalls ein metaphorischer – wobei es im Roman immer wieder vereinzelte Stellen gibt, die die

⁶² „Mißlungen“ ist der Versuch auch deswegen, weil das ‚Opfer‘ in der antipsychiatrischen Christus-Analogie als Modell für die Soziogenese der Schizophrenie (namentlich bei Cooper), die Kipphardt übernimmt, eben *nicht* zu einer Veränderung führt, sondern vielmehr den Zweck der Aufrechterhaltung und Perpetuierung entfremdeter Lebensformen erfüllt.

historische Realität der Metaphorik des Kannibalismus so sehr annähernd, dass diese fast ihren metaphorischen Charakter verliert und zu einer *direkten*, sachlich-objektiven Beschreibung von Realität wird. Das historische Hauptbeispiel hierfür ist der Holocaust, in dem die Ermordung von Menschen ja durchaus mit ökonomischer Produktion (bis hin zur industriellen ‚Verwertung‘ von körperlichen Überresten der Ermordeten) zusammenging und z. T. mit denselben technischen Mitteln bewerkstelligt wurde wie die industrielle Fleischerzeugung (Viehwaggons etc.)⁶³; der scheinbar bloß symbolische Fleischerhaken ragt auch als ein nicht-metaphorisches, objektives Faktum in die historische Wirklichkeit hinein.⁶⁴

Ein *reflexives*, gewissermaßen ‚theoretisches‘ Bewusstsein des Protagonisten über Religion, Christentum und den historischen Jesus, deren Bildlichkeit er sich so oft bedient, wird in verschiedenen Äußerungen angedeutet. Im Handlungskontext der dritten Einweisung (im Kapitel „Beschreibung einer klinischen Karriere 1“) werden einige Aussprüche des Protagonisten zitiert sowie schriftliche Äußerungen in Form von Briefen und Eingaben an Regierungsstellen und ähnliche Adressen (nach Navratils Zeugnis eine der für schizophrene Anstaltsinsassen typischsten Textsorten). Darin sind u. a. wiederum einige Bezugnahmen auf Christus enthalten. Der Anlass der dritten Einweisung, um kurz daran zu erinnern, ist die Freilassung von über hundert Waschbären und kurz darauf Nerzen durch März als Mitarbeiter einer Pelztierfarm – ein Sabotageakt, dem im Hinblick auf das als „missionarisch“ charakterisierte Gebaren des daraufhin abermals Eingewiesenen rückblickend eine gewisse ‚messianische‘ Komponente anhaftet. An Konrad Adenauer schickt März bspw. ein Telegramm des Wortlauts: „Die Semmel soll fünf Pfennig kosten stop ein Viertel Schlagwurst 10 Pfennig stop die Milch sei ganz umsonst und die Benutzung von der Bundesbahn, denn Jesus sitzt auf zwei Regenbögen“. – „Von Dr. Urban auf Unstimmigkeiten des Textes hingewiesen, habe er geantwortet, daß Unsinnigkeit eines gedanklichen Inhalts zunächst nichts Krankhaftes sei, wie die Religionen aller Völker bewiesen“ (83). März macht sich also auch die rationalistische Religionskritik zueigen, die in der säkularisierten Gesellschaft überall dort eifrig betrieben wird, wo wirkliche Kulturkritik die Analysefähigkeit des Publikums überfordern würde (heute gern in Internetforen, auf Comedy-Bühnen und auf anderen Plattformen volkstümlichen Diskurses). März’ religiöse Anleihen haben aber jedenfalls, so ist seinen reflexiven Stellungnahmen zu entnehmen – man denke auch an die Aussage, dass Jesus seine politische Mission versäumt habe, weil er „an den Himmel“ glaubte

⁶³ März’ Äußerung: „Die Juden wurden gegessen“ (M 86) tendiert im Kontext der allgemeinen Kannibalismus-Metaphorik freilich wieder in eine Richtung, in der die historischen Singularitäten des Holocaust aus dem Blick zu geraten drohen.

⁶⁴ In einem solchen historischen Kontext wird der mythische ‚Verrat‘ des Judas zur politischen *Denunziation*.

und daher „zum Religionsstifter und Tröster“ „verunglimpft“ (S. 15) – nie etwas von ‚religiösem Wahn‘ an sich: Sie sind immer und ausschließlich „metaphorisch“ zu verstehen, als Analogien oder modellhafte Beschreibungen realer gesellschaftlicher Verhältnisse und deren Auswirkungen im Leben des Einzelnen und konkret des Protagonisten. März bleibt auch in der Psychose Atheist.

[viii.] *Jesus & Maria/Priscilla Presley* Gleichwohl nehmen die Verdichtungen um die Christus-Gestalt im Verlauf der Romanhandlung wahnhafte Züge an, die vor allem zum Ende der Erzählung hin, wie Wübben treffend bemerkt, zu unkontrollierten psychotischen Verdichtungen eskalieren. Das wahnhafte Moment besteht allerdings nicht in einer Regression in mystisch-metaphysisches Denken, sondern vielmehr selbst in einer Art Verdichtung, nämlich der schlussendlich unentwirrbaren Vermischung des theatralischen Rollenspiels mit bitterem Ernst. Dazwischen liegt allerdings noch die gegenläufige Episode des Versuchs einer Wiedereroberung irdischen Glücks, der bezeichnenderweise mit einer Liebesgeschichte beginnt. Die Annäherung zwischen März und der Mitpatientin Hanna ist nicht zuletzt auch das Modell einer schizophren erweiterten Zwischenmenschlichkeit, die aus dem psychotischen *idios kosmos* befreit, ohne die Subjektivität zu verletzen, gewissermaßen die Synthese einer der realen Außenwelt und der inneren Wirklichkeit gleichermaßen zugewandten ‚Ganzheit‘. Es ist daher als ein wohlwollend-ironischer Schachzug des auktorialen Arrangeurs, beinahe als ein gutmütiger Witz an, wenn März in seiner ersten Liebe seit Jahrzehnten die mythologische Bestätigung ödipaler Wunschfantasien erfährt. Er identifiziert Hanna von Anbeginn als seine ‚wiedergeborene‘ (und offenbar durch ihre eigene Transformation zum weiblichen „Schizo“ von der Ambivalenz als Agentin der Normalität geläuterte) Mutter, was von gewissen äußeren Ähnlichkeiten und einer Verwandtschaft der Vornamen (März’ Mutter heißt mit Vornamen Johanna) bestätigt scheint. Die definitive Bestätigung liefert aber eine beiläufige Bemerkung Hannas, auf die März auffälliger Weise mit keinem Wort eingeht; Hanna erzählt März ihre Krankengeschichte, wobei sie ganz unumwunden – und bezeichnender Weise (in Abwesenheit von Ärzten oder anderen ‚Gesunden‘) ganz ohne metaphorische ‚Verschlüsselungen‘ –, mit sachlicher Distanz und klarem Krankheitsbewusstsein von ihrem akuten psychotischen Zusammenbruch spricht: „[...] ich wußte nicht mehr, wer ich war. Manchmal die Jungfrau Maria und manchmal die Frau von Elvis Presley“ (M 200). März’ Antwort: „Das kenne ich.“ – „Was?“ – „Manchmal ist Ich sehr schwer“ (laut Herausgeber-Nachwort der Werkausgabe „Der zentrale Satz Alexanders in diesem Roman“, M-A 293). Die Jungfrau Maria ist natürlich die Mutter Jesu

Christi, womit (unter der Schirmherrschaft des auktorialen Arrangeurs als heiligem Geist⁶⁵) die ursprüngliche Symbiose auf höherer Stufe wiederhergestellt scheint, gleichsam nach dem Triadischen Modell der Romantiker.

[ix.] Eskalation im pyromanischen Finale Zum Schluss des Romans – nach dem letztendlichen Scheitern des utopischen Liebesversuchs, der im IV. Teil der Untersuchung zu betrachten sein wird – kehrt dann aber das Christus-Motiv zurück und behält sozusagen das letzte Wort⁶⁶, in dem apokalyptischen Selbstmord-Finale. Die *Ecco-homo*-Szene aus dem Expositions Kapitel wiederholt sich, nur dass diesmal die Inszenierung kein Witz, kein Theater mehr ist, sondern in der wirklichen Selbstverbrennung des Protagonisten in Christus-Verkleidung endet. Das von Ernst Herbeck übernommene Gedicht „Die Ziegarrette“ wird (in der orthografisch korrigierten, sonst im Wortlaut bis auf das Tempus eines einzigen Verbs unveränderten Version Kipphardts) ohne Abwandlung gegenüber dem Romananfang wiederholt, die symmetrische Rahmung des Gesamttexts schließend, nur entspricht es diesmal ganz genau den Geschehnissen der Handlung: „Der Holunder brannte ab. mit ihm“ (M 225/12). Allerdings ist es ein Apfelbaum, in und mit dem März sich verbrennt – was es mit dieser einzigen (und dadurch markanten) Abweichung von der Entsprechung zwischen Gedichttext und Romangeschehen auf sich hat, wird im Kapitel zur „Futurologie“ (IV/8) behandelt.

⁶⁵ Nicht umsonst hat der Autor selbst in just diesem Kontext einen *Cameo*-Auftritt (den einzigen im Roman): Während eines Spaziergangs der beiden Verliebten an einem Fluss entlang (außerhalb der Anstaltsmauern, als stabile Langzeitpatienten mit Freigang), auf dem sie in naturnaher Szenerie und kindlich-unschuldiger Natürlichkeit ihre erotischen Fühler ausstrecken, kommen sie an einem Haus vorbei, das dort, bei einem aufgelassenen Wehr (Kipphardt lebte damals in einer umgebauten Mühle, wie im Roman übrigens auch Kofler) steht, und der Bewohner dieses Hauses: „Ein schwerer blonder Mann mit einem Seehundsbart, der dort wohnt, fragte zu wem sie denn möchten, wußte aber wohl, daß sie zu niemandem möchten“ (M 204). Von seinen Figuren bekommt der Autor keine Antwort: Eine schöne Inszenierung, die wohl ihr Eigenleben bezeichnen soll, aber leider – spätestens bei einer werkgenetischen Betrachtung, die das Quellenmaterial miteinbezieht – nicht sonderlich überzeugend, angesichts der doch recht beträchtlichen Regiegewalt, die der Autor nicht nur seinen Figuren, sondern auch den *realen* Personen gegenüber ausübt, die als Vorlagen herhalten. – Nur in der Fußnote sei angemerkt, dass die Trinität aus Sohn-Mutter-Erzähler, die ich oben im Sinne des Romans und seines Autors als ‚vaterlose‘ dargestellt habe, angesichts der schriftstellerischen Praxis Kipphardts nicht mehr ganz so autoritätsfrei anmutet; Kipphardts Habitus als Autor ist durchaus ‚väterlicher‘, als ihm (nach seinen überdeutlichen Absagen an die Welt der Väter zu schätzen) lieb gewesen sein dürfte – wenn man ihn, schon aus interpretationslogischen Gründen, auch nicht geradezu als Gottvater im obigen Trinitätsschema einsetzen muss. Ich will die literarisch-fiktionale ‚Filiation‘ hier nicht mit der realen gleichsetzen (und schon gar nichts über Kipphardt, der vier Kinder hatte, als Vater im wirklichen Leben ausgesagt haben!), aber März’ Aussage: „Das Baby drückt Papa und Mama aus“ (192) ließe sich auf das Verhältnis zwischen Kipphardt und seiner Figur übertragen, was ich für durchaus bedenkenswert halte (ich werde im Laufe der Argumentation verschiedentlich darauf zurückkommen). März ist in manchem Aspekt – und in seinem lyrischen Nachleben außerhalb von Roman und Drama in zunehmendem Maße – ein Alter Ego des Autors, in dem er sich sozusagen eine schlankere Gestalt erschreibt und eine wohl zentrale Problematik seiner eigenen Persönlichkeit gleichsam sublimiert; ich hoffe, diese Andeutungen später konkretisieren und die Behauptung plausibel machen zu können.

⁶⁶ Nicht ganz, denn das allerletzte hat Kofler, eine wörtliche Wiederholung aus dem allerersten Textfragment des Romans: „Bald gehe ich hier fort. (Tagebucheintragung Koflers.)“ (M 225). Wenn man es ganz genau nimmt, hat das allerallerletzte Wort mithin der namenlose Erzähler-Arrangeur.

Der Vorwurf einer zweifelhaften Mythisierung, der sich bei einer oberflächlichen Betrachtung des Romanschlusses aufdrängt und von verschiedenen Kommentatoren ausgesprochen wurde, ist nach einer eingehenden Betrachtung der Christus-Motivik, wie ich sie im Vorangehenden unternommen habe, m. E. nicht mehr gerechtfertigt. Man kann nicht unterstellen, dass hier irgendein Sinn geschlagen werden solle aus der gewaltsamen Vernichtung des Protagonisten. Was Sebald in Bezug auf Döblin oder auf Strategien der Literarisierung kriegsmäßiger Zerstörung kritisiert und poetologisch verwirft – Sinngebung durch eine Art mythischer Katharsis –, kann man Kipphardts Text nicht ankreiden. Das ‚Opfer‘, mit dem die Handlung von *März* schließt, ist sinnlos. Freilich mag ihm (nach der Intention des Autors sicherlich) auf der extradiegetischen Ebene der Rezeption eine didaktische Wirkung zukommen, doch innerhalb der Erzählung ist es – zwar nicht bedeutungs-, aber doch vollkommen sinnlos. Kam dem ‚Opfer‘, das der zum Sündenbock Auserwählte bringt, indem er die Rolle des Verrückten übernimmt und sich aus dem Verkehr ziehen lässt, immerhin noch die ‚positive‘ Funktion zu, die entfremdete Normalität der anderen aufrechtzuerhalten, so ist die endgültige Beseitigung des Störenfrieds, der mit seinem *sichtbaren* Leiden die Angepassten an ihr eigenes unterdrücktes, durch gesellschaftliche Ersatz-Gratifikationen dürftig kaschiertes Gefühl des Zu-kurz- und Um-sich-selbst-gekommen-Seins in unerträglicher Weise gemahnte, eine ‚Lösung‘, die ihren negativen, rein destruktiven Charakter nicht mehr (wie noch die Bemäntelung der Abschiebung als psychiatrische Fürsorge) verhehlen kann. Und im Rahmen der (hinter aller formalen Polyphonie waltenden) werkimmanenten Ethik, welche die Aufrechterhaltung der Normalität als positiven Wert verwirft und auf gesellschaftliche Veränderung angelegt ist, geht dem Tod des Protagonisten vollends jeglicher positive Sinn ab. Nicht einmal die Drastik, mit der das destruktive Moment offenbar wird, hat irgendeinen positiven Nebensinn, da der Selbstmord von den intradiegetischen Betroffenen – mit Ausnahme Koflers, der aber, wie sein Schlusssatz andeutet, bloß resigniert aus der Erfahrung hervorgeht – nicht auf das Versagen der Gesellschaft und der nächsten Bezugspersonen, sondern eben wiederum einfach auf die Verrücktheit des bedauerlichen Kranken zurückgeführt werden wird. Implizit zeigt Kipphardt damit, dass selbst die drastischste Handlung (in gewisser Hinsicht kann man ja selbst den Suizid noch als einen kommunikativen – insofern allerdings ‚sinnvollen‘ – Akt ansehen, die theatralische Inszenierung *vor* Kofler legt das sogar nahe) durch das (biologische) Krankheitskonzept der Psychiatrie seines Erkenntnispotenzials beraubt wird, ein Erweis für die beträchtliche mystifizierende Kraft dieses Ideologems. Kaum jemand (in der erzählten Welt) lernt aus dem destruktiven Ausgang der Fallgeschichte März, und die

säkulare, das Recht auf irdisches Glück und Selbstverwirklichung einklagende Ausrichtung des Romans lässt auch der minimalen Rest-Sinngebung des Todes als Erlösung wenig Raum.

Fischer meint, in einem intertextuellen Bezug zu einem Aufsatz von Franca und Franco Basaglia das Motiv der Konzeption des Selbstmord-Schlusses zu finden: Dort wird der destruktive Akt als einzige *Freiheit* und Handlungsmöglichkeit des institutionell Kaltgestellten dargestellt, sodass eine Protest-Komponente auch hier noch zu finden wäre. Gleichwohl wird (Fischers These einmal angenommen) dadurch nicht dem Suizid selbst Sinn gegeben als vielmehr die Situation, in der ein Selbstmord, der kaum ein Freitod ist, als einzige Freiheit erscheinen muss, in ihrer ganzen Unmenschlichkeit offenbart. Der Roman endet also mit der Feststellung der gegenwärtigen Misere, der Ausweglosigkeit des Einzelnen unter den zum Schluss noch andauernden gesellschaftlichen Bedingungen. Was – das bleibt noch zu überlegen – nicht das gleiche sein muss wie die Prognose der Aussichtslosigkeit für die Zukunft. Es ist aber wohl auch eine Sache des ‚literarischen‘ *comme-il-faut*, dass ein ernsthafter Roman nun mal, wenn nicht zwangsläufig pessimistisch, so doch in gewissem Maße ‚negativ‘ zu sein hat, was zwar nicht ganz das gleiche wie ‚kritisch‘ ist, aber in der schriftstellerischen Routine doch zusammenzufallen scheint. Also kein Happy End.

Ich würde also sagen, man kann den Vorwurf, der Selbstmord-Schluss laufe auf eine mythische Überhöhung hinaus, nicht aufrechterhalten. Was aber sehr wohl zu bedenken nachdenken könnte – und die zuletzt angestellte Überlegung über den literarischen Stellenwert des Happy Ends kann zu der nun fragten Betrachtungsweise überleiten –, das wären die schwer zu beurteilende und vom Autor selbst nur schwer kontrollierbaren Effekte eines rein ästhetischen, *formalen* ‚Sinns‘, der sich aus der hier doch überaus ‚rund‘ gelungenen Komposition möglicherweise ergibt. Mir scheint, die künstlerische Bewältigung dramatischer Geschlossenheit produziert selbst dann Sinneffekte, wenn auf der ‚bewussten‘ Ebene des Werks eine ihnen entgegengesetzte Konzeption vorherrscht. Das hieße hier konkret: Selbst wenn es außer Zweifel steht, dass Kipphardt mit der Konstruktion seines Romans durchweg darauf abzielte, Kausalitäten freilegen, Wirkungsmechanismen analysieren Einsicht in gesellschaftliche Zusammenhänge vermitteln, in einem Wort: aufzuklären – so haftet gerade an der symmetrischen Rahmenkonstruktion, die in einem scheinbar kunstlos und roh daherkommenden Roman das augenfälligste Moment ästhetisch-kompositioneller Geschlossenheit und Kunstfertigkeit darstellt, eine Assoziation an den kunstpsychologischen Mechanismus, der vom genialischen Schöpfer verlangt, zum Finale alles kurz und klein zu schlagen. Und erst in der Vermittlung über diese rein

formalästhetische Perspektive, über den Aspekt der Symmetrie, der geometrischen Figuren, der ‚mathematischen‘ Aspekte gleichsam, öffnet sich dann doch ein Blick auch auf gewisse inhaltliche Fragwürdigkeiten, semantische Sinneffekte, die sich in die aufklärerische Konstruktion einschleichen.

Das ausschweifende Hantieren mit den Versatzstücken des Christus-Mythos kann wohl doch nicht folgenlos bleiben in der extradiegetischen Sphäre hinter den Kulissen; aus der Diegese greift sie über auf die Werkkonzeption selbst. Es mag ein wenig böswillig anmuten, wenn ich – angesichts von Kipphardt-März’ gelegentlichen höhnischen Seitenhieben gegen die ‚bourgeoise‘ Psychoanalyse – zum Schlusswort meiner ausführlichen Betrachtung über das Christus-Motiv in Kipphardt ausgerechnet Freud heranziehe; aber es scheint mir angesichts der März’schen Spekulationen um die christliche Eucharistie und die von Kipphardt ja durchaus plakativ ausgemalte Vater-Sohn-Problematik und Mutter-Erotik doch allzu naheliegend. In *Totem und Tabu* deutet Freud das Christentum bzw. den zugrunde liegenden Christus-Mythos im historischen Kontext der Kulte um „jugendliche Gottheiten“ – ‚Sohnesgottheiten‘ –, „welche die Liebesgunst mütterlicher Gottheiten genießen“ (GW-IX, 183) und dafür mit Entmannung oder einem vorzeitigen gewaltsamen Tod bestraft werden, wobei Freud insb. den Tod „durch den Zorn des Vatergottes in Tierform“ hervorhebt (184). Den Christus-Kult deutet Freud als einen Verwandten oder vielleicht gar direkten Abkömmling der Rituale, die aus der Beweinung solcher ‚Sohnesgottheiten‘ (Freud nennt als Beispiele „Attis, Adonis, Tammuz u. a.“, 183) hervorgingen. Freud betont in seiner weiteren, der eigentlichen Argumentation zum Christentum dann vor allem die Neuerungen und Abweichungen gegenüber den heidnischen Mythen und Mysterienkulten (wie der Mithras-Religion); wenn man aber davon absieht und dem einleitenden Hinweis auf die Verwandtschaft Christi zu den inzest-schuldigen ‚Jünglingsgottheiten‘ nachgeht, so ergeben sich für März einige interessante Konjekturen. Dass in März’ Christus-Interpretation ein Antagonismus zum (Gott-)Vater besteht, muss an dieser Stelle nicht mehr eigens belegt werden.⁶⁷ Und die Identifizierung Hannas mit der Mutter wird an der von mir oben zitierten Stelle ja auf subtile, aber doch explizite Weise auch auf der Ebene der wahnhaften

⁶⁷ Auf der allgemeineren Ebene der Geschlechteridentitäten (‚männlich‘ – ‚weiblich‘ statt Vater/Sohn/Mutter) ist – mit Blick auf den androgynen Christus in März – ist auch eine knappe Bemerkung Freuds interessant, die Christus mit Dionysos in Verbindung bringt (cf. GW-IX 188). Dionysos ist ja ein eminent androgyner, wenn nicht hermaphroditischer Gott. Übrigens ließe sich diese Assoziation an den ‚göttlichen Bock Dionysos‘ (Freud) zusätzlich stützen durch eine Stelle aus dem „Nachtrag“-Kapitel in März (Graubünden-Episode), wo März die Ziege als den „Schizo unter dem Milchvieh“ (M 215) bezeichnet, sich also gewissermaßen, wie mit Christus, mit der Ziege identifiziert (unter dem Gesichtspunkt der Mensch-Tier-Beziehung eine wenig emphatische Projektion, wie sie für März bzw. Kipphardt typisch ist).

Selbstidentifikationen bestätigt.⁶⁸ Die Liebesgeschichte von März und Hanna (von ersterem ohnehin explizit als „Inzest“ bezeichnet, aber ohne Bezug zu Christus, 213) wird auf einer subtextuellen Ebene als Inzest zwischen Mutter Maria und Sohn Jesus arrangiert. Der Vater ist abwesend (sofern man nicht den Autor/Erzähler als wohlwollenden, toleranten Anti-Vatergott einbeziehen will), der Sohn triumphiert im ödipalen Konflikt, im Sinne der Selbstermächtigung des Sohnes und der selbstbewussten Bejahung seiner Wünsche bei Freud („den Mutterinzent dem Vater zum Trotze durchsetzen“, GW-IX 183 f.), die man im Sinne des *März*-Romans als Emanzipation und Bejahung eigener Bedürfnisse umdeuten kann.⁶⁹ Der Vatergott in Tiergestalt erscheint bei Kipphardt freilich nicht (dafür die Polizei), aber ich behaupte hier ja auch keine vollständige Analogie zu Freuds Christus-Deutung. Wohl aber fällt, nach dem schlussendlichen Scheitern des inzestuösen Erlösungsversuchs und dem daraus resultierenden Tod des Sohnes, in der kompositionellen Exponiertheit des Kreuzigungs-Todes, auf einer formalästhetischen Metaebene sozusagen, die künstlerische Inszenierung mit Freuds kulturhistorischem Resümee zusammen: „Die Sohnesreligion löst die Vaterreligion ab“ (186); betrauert, beklagt wird nun der Sohn, gewiss mit dezidiert didaktischem Zweck. Und sogar wiederauferstehen wird er in gewisser Hinsicht, nicht mehr im Roman selbst, sondern als Kipphardts lyrisches Alter Ego, das weiter dichtet auch nach seinem dramatischen Abgang.

Abraham und Isaak

Es gibt noch ein weiteres biblisches Motiv, dem eine wichtige Bedeutung in *März* zukommt, wenn es auch weniger ausgebaut ist als das Christus-Motiv: den Abraham-Isaak-Mythos. Seine Verwendung in *März* geht in eine ähnliche Richtung wie die des Christus-Motivs, sodass die folgende Betrachtung an das anknüpfen kann, was im Vorangehenden zu diesem gesagt wurde. Der Name Abraham taucht in März' Äußerungen über den ganzen Romantext verstreut immer wieder auf, oft aprosdoketisch, unverständlich im unmittelbaren Kontext. An einigen wenigen Stellen wird der Zusammenhang mit dem Erzählkontext deutlicher, bis hin zu einer regelrechten Aufschlüsselung, die zu einem fortgeschrittenen Zeitpunkt der Erzählung in Form eines März-Aufsatzes gegeben wird. Die erste längere Passage, in der der

⁶⁸ Der Ausbruch von Hannas Psychose ist mit einer – unehelichen, abgebrochenen – Schwangerschaft verknüpft. Auch die Wiederkehr akuter psychotischer Paranoia im Graubündener Exil im Schlusskapitel hat wiederum die Form einer Schwangerschaftspsychose. Ihre beiläufige Identifikation mit der Mutter Maria ist also ebenso wenig wie die von März mit Christus rein arbiträr.

⁶⁹ Cf. S. 181 (*März*, Aufsätze): „Auch Jesus wurde beherrscht von einem mächtigen Vater (Gott) und gestattete sich kein Sexualleben.“

Mythos in eine narrative Episode eingebunden ist, ist eine Erzählung von März (ob mündlich oder schriftlich, in welchem Kontext etc. geht aus dem Text nicht hervor, der Textblock ist lediglich dem Sprecher zugeordnet: „März.“ – gefolgt von einer Art Epigraph und Themenangabe in Klammern, sodass es sich möglicherweise eher um einen geschriebenen Text handelt: „März. Ich schieß den Hirsch im tiefen Forst.“⁷⁰ (Sündenbockjagd⁷¹ in Allach) [Dann die eigentliche Erzählung:] Eines Abends [...]“ (M 53). Es handelt sich um die Episode, in der März nach mehreren Tagen Schulschwänzen (infolge der Demütigung im Beisein seiner Angebeteten Lydia) vor das Tribunal seiner Eltern – Vater als Ankläger, Mutter als Klageweib – zitiert und mit den Beweisen konfrontiert wird: blauer Brief und Foto von Lydia in Badeanzug. Die handelnden Personen werden mit ihren Familien-Rollen bezeichnet (Mutter, Vater, Sohn), anstelle von „Vater“ und „Sohn“ steht aber jeweils einmal „Abraham“ bzw. „Isaak“: „Steht Abraham tief umsorgt und die Hand, wo man das Messer sucht, hält einen blauen Schulbrief“; auf die anklägerischen Fragen des Vaters: „Schüttelt immer den Kopf der schon gefesselte Isaak“ (53). – Nach einer kleinen Standpauke das Urteil: „Von morgen an bring ich dich in die Schule, und ich hole dich ab. Ein Lump wirst du mir nicht!“ schwingt er noch einmal das Messer. Ruft aber nichts aus dem Dornbusch. Verblutet der Sündenbock.“ (54) – Die Szene ist ansonsten in einem ‚eigentlichen‘ Stil erzählt, will sagen: man erfährt als Leser den wirklichen Hergang des Geschehens, sodass die mythologischen Analogien wie Überblendungen über die realistische Szene sich legen. Worin besteht aber die Analogie? Darin, dass der Vater den Sohn ‚opfert‘, hier ja aber nicht seinem Gott, sondern etwa seinen Normvorstellungen bzw. (nach der Sündenbockhypothese von Vogel/Bell) der Aufrechterhaltung der familiären Funktionstüchtigkeit durch Abfuhr von Spannungen auf ein einziges, zum Sündenbock⁷² erkorenes Kind (als das Alexander sich aufgrund seiner charakterlichen Besonderheiten, vielleicht auch bloß aufgrund seiner angeborenen Missbildung eignet). Der Vater ist – so könnte man die Analogie zum

⁷⁰ Diese Liedzeile wird im Roman mehrfach von März zitiert. Bemerkenswerterweise nimmt März dabei mal die Perspektive des Jägers, mal (so im obigen Beispiel) die des Hirschs, also der Jagdbeute, des Opfers, ein. Diese doppelte (im einen Fall sexualisierte, im anderen Fall eher auf Gewalt und Macht insb. im Vater-Sohn-Konflikt bezogene) Bedeutung des (in *März* nur beiläufig verwendeten) Jagdmotivs wird in Sebalds *Schwindel. Gefühle* breiter ausgebaut (→ II/4 und III/6).

⁷¹ Die Formulierung verweist eindeutig auf einen Beitrag in dem Sammelband *Schizophrenie und Familie*, den Aufsatz von Vogel/Bell (245 ff.).

⁷² An einer anderen Stelle äußert der Vater im Interview, dass er seine eigenen beruflichen Ambitionen nicht zu erfüllen vermocht habe; er hat also (trotz seiner Härte und vorgeblichen Stärke) selbst Versagens-Ängste, und die projiziert er (der als Alleinverdiener und Familien-Ernährer funktionstüchtig bleiben muss und sich daher keine lähmenden Selbstzweifel gestatten darf) auf seinen Sohn – in der oben zitierten Szene anlässlich dessen Schulversagen; ganz explizit äußert er im Interview die Ansicht, sein Sohn habe sein Leben (also wohl vor allem: seine Karriere) zunichte gemacht (M 37).

biblischen Mythos formulieren – also bereit, das eigene Kind zu opfern für seinen Glauben. Anders als JHWH erhebt der Götze der Normalität aber keinen rettenden Einspruch.

[i.] „Abrahamismus“: März als Gesellschaftstheoretiker Die Abraham-Analogie wird – viel später im Text, in der Montage März'scher Aphorismen im Kapitel „Hat März eine Philosophie?“ – vom Protagonisten selbst erklärt. Im Kontext des Aufsatzes, in dem dies geschieht, findet sich ein (weitgehend wörtlich übernommenes) Gedicht⁷³ von Edmund Mach (unter dem Pseudonym „Aloisius Schnedel“ in a+b 110 ff.), in dem der ganze Zusammenhang in der Verszeile verdichtet wird: „Der Vater war früher der Sohn“ (M 195; cf. a+b 114). Etwas ausführlicher, und in durchaus diskursiver Form:

März, Aufsätze. Was ist Abrahamismus? Zu meinem Schrecken bemerkte ich eines frühen Tages, daß der Mensch nicht nur einen Vater hat, mit dem so schwer auszukommen ist, sondern daß fast die ganze Welt aus offiziellen Vätern besteht. Jeder Chef oder Vorgesetzte spielt sich als Vater auf, nutzt die Ängste und Demütigungen aus, die man von diesem erfahren hat: „Was dir beschwerlich scheint, geschieht zu deinem Besten. Du wirst deinen Vater nicht übersteigen, du wirst ihn ehren, lieben, bedienen, jedenfalls wirst du ihm aber gehorchen. Und später wirst du ihn verstehen.“ / Das macht der Lehrer so und der Meister, der Pfarrer, der Untersuchungsrichter und der Kompaniechef. Und schließlich der liebe Doktor Kofler hier in Lohberg, der Oberpfleger und der Professor Feuerstein. Jeder appliziert sich auf den Vater, der das Beste will und den man deshalb nie ganz hassen darf. Das Beste für den Vater allerdings ist, den Sohn zu töten, siehe Abraham und siehe Jesus. Erst der mit seiner Tötung einverstandene Sohn kann im Vater auferstehn. Er ist dann so wie er. Das wollte ich nie sein. Ich hatte nicht die Begabung eines Champions im Herunterschlucken. Ich war kein starker Nehmer. (M 194)

⁷³ Dieses Gedicht („Der Vater“, M 192 f.) ist ein gutes Beispiel für die selbstgerechte Art, mit der Kipphardt die Problematik seiner Übernahmen von Patiententexten sah: Das Gedicht entspricht fast wortwörtlich dem von Mach (cf. a+b 114 f.), Kipphardt hat lediglich ein bisschen gekürzt und den Wortlaut hier und da geringfügig abgewandelt, meistens bloß (wie grundsätzlich bei den verwendeten Patiententexten) orthografisch korrigiert; so ist er noch mit einigen anderen Texten aus Navratils Sammlungen verfahren, aber diese Art von Eingriffen (also Weglassen einzelner Zeilen und punktuelle Abänderungen im Bereich einzelner Buchstaben, manchmal Umstellung von Versen u. dgl.) scheint für Kipphardt schon eine eminente künstlerische Eigenleistung gewesen zu sein, durch die die verwendeten Vorlagen tatsächlich zu anderen (*seinen*) Texten würden, weshalb er diese Texte nicht in seiner Nachweis-Bemerkung als solche nennt, die er „nahezu unverändert“ übernommen habe, und zwar auch nicht in seinen *Angelsbrucker Notizen*, wo sogar die tatsächliche Hauptleistung Kipphardts, die montierende Umdeutung durch narrative Kontextualisierung, wegfällt und die praktisch einfach kopierten Patiententexte ohne fiktionale Rahmung als seine *eigenen* Gedichte stehen. Man erhält überhaupt den Eindruck, dass er nur rein pro forma, beinahe in mystifizierender Absicht, zwei Herbeck-Gedichte namentlich nennt, die er „nahezu unverändert“ (nämlich lediglich orthografisch berichtigt) übernommen habe – während er in etlichen Fällen kaum mehr hinzutut als in diesen, nur dass ihm dort ein übers Korrekturlesen etwas hinausgehender Eingriff offenbar genug war, das Resultat als einen neuen Text zu betrachten, der nur noch als „stark angeregt“ zu bezeichnen sei und daher nur eines summarischen Nachweises in Form eines pauschalen Verweises auf „Navratils Publikationen“ bedarf.

Die von Sebald in der Döblin-Arbeit konstatierte Funktionsäquivalenz von „bürgerlichem Erziehungsschema“ und den „Stationen der Imitatio Christi“ kommt in diesem März-Zitat sehr deutlich heraus: Aus diesem „mythischen Verfahren“ – Sebald spricht (mit Rudolf Bilz) von dem „Mythologem von Tod und Wiedergeburt“ – „geht der Erwählte als ein Gleicher hervor“ (MZ 91). In einem anderen Aufsatz aus dem unmittelbaren Kontext des „Abrahamismus“-Aufsatzes schreibt März unter dem Titel „Die Zeit des Reifens“ über die Ontogenese als einen einzigen Vorgang der gewaltsamen Umformung nach ichfremden Vorstellungen: von „der Anpassung des Babies an die Vorstellungen von Mama und Papa. (Erziehung) Mama und Papa wissen wie ein Baby sein soll, sie machen ihre Familienlaufbahn durch das Baby. Das Baby drückt Mama und Papa aus“ usw. (M 192). Der Im Sozialisationsprozess durchläuft das Individuum eine Serie fortschreitender Normierungen: „Der Kindergarten [...] hat die Aufgabe, die doch verschiedenartigen Abrichtungen der Kleinkinder aufeinander abzustimmen“, was aber (März zufolge) aufgrund des (damals noch) ausschließlich weiblichen Personals nicht ganz so konsequent ausfällt. Aber in der Schule dann kommt die endgültige Indoktrination: „zu denken wie die Schule will, daß alle Kinder denken sollen.“ Und dann fast psychoanalytisch: „Die Schule ist Mama und Papa in Überlebensgröße. (Beutel und Stock)“... Am Ende sei die Anpassung „eine freudige. So ist man reif für das Leben, zuerst als Lehrling, bald sicher als Mama und Papa.“ (192) Die verhängnisvolle *chain of life* wird hier auf eine konsequent soziologische Weise betrachtet – man halte dagegen nur Sebalds gnostizistische „schuldhafte Verkettung alles organischen Lebens“ (Formulierung im Stifter/Handke-Essay, BU 172). Kipphardts März hebt dagegen die Tradierung eines stets von neuem hausgemachten Übels hervor, also ganz nach Kippharts poetischem Programm die Veränderbarkeit der Verhältnisse, hier: die Möglichkeit, die verhängnisvolle Kette zu durchbrechen. Der Unterschied zur (sonst recht ähnlichen) „Abrahamismus“-Passage ist der, dass die Agenturen der Gewalt hier gleichsam geschlechtsneutral dargestellt werden – wenn auch entschieden familialistisch: „Mama und Papa“. Im „Abrahamismus“-Essay zielt März dagegen auf die patriarchalische Organisation der Gesellschaft ab, was einerseits spezifischer, historisch konkreter anmutet, andererseits eine weitere Schematisierung darstellt, die nicht zufällig in einer mythischen Analogie ausgedrückt wird. Es sind nun an diesen beiden März-Aufsätzen, die ja im Prinzip nicht weniger darstellen als modellhafte Gesellschaftsanalysen aus der Perspektive des individuellen Sozialisationsprozesses, einige Momente aufzuzeigen, die irgendwie schief anmuten, und diesen Eindruck möglichst weitgehend zu ergründen.

Zunächst ist der extrem individualistische Zuschnitt von Kipphardts⁷⁴ Gesellschaftstheorie anzumerken. Fischer hat diesen Punkt in seiner Studie zum *März*-Roman und seinen antipsychiatrischen Quellen deutlich herausgearbeitet. Das in Sebalds Dissertationsschrift thematisierte „Verfahren“ der mythischen Wiedergeburt, auf das März sich mit dem abermaligen Verweis auf Christus – der Sohn wird vom Vater ‚getötet‘ (psychisch vernichtet) und kann dann „im Vater auferstehn“ (so werden wie er) – sehr deutlich bezieht, passt eigentlich nur dann auf den im Roman beschriebenen Entwicklungsprozess, wenn man eine irgendwie vorsoziale Substanz oder Identität annimmt, die ‚umgebacken‘ werden könnte. Also, um im Bild zu bleiben: Das Kind bzw. die kindliche Psyche wäre kein noch ‚formbarer‘ ‚Teig‘, der noch gar nicht fertig ‚gebacken‘ ist, sondern in gewisser Hinsicht bereits ‚fertig‘, bereits eine Persönlichkeit, die man erst zerstören oder zumindest gewaltsam deformieren muss, um sie dann neu nach dem gewünschten Bilde zu formen. Indem bereits die *Primärsozialisation* als der gewaltsame Umformungs-Prozess beschrieben wird, muss man eine bereits *vorher* bestehende ‚Form‘ annehmen.

Ein oben in der verkürzten Wiedergabe des Aufsatzes über „Die Zeit des Reifens“ ausgelassener Satz deutet darauf hin, dass es in der Tat die bei Beginn der individuellen Existenz gegebene ‚Form‘ ist, mit der die Eltern unzufrieden sind und an der sie, praktisch von Anbeginn, ihre Korrekturen vornehmen: „Das Kind ist ihr schönster Besitz, den sie gut hegen und pflegen. Was an ihm schadhafte ist, lassen sie reparieren (Operation) oder lackieren⁷⁵, daß man die Stellen nicht sieht“ (M 192). Das bezieht sich natürlich auf März’ ganz persönliche Erfahrung, also die Hasenscharte. Ein Charakteristikum ‚schizophrener‘ Texte, das Kipphardt hier sehr schön imitiert; Steinlechner hat es an Herbecks Texten aufgezeigt, man findet es aber auch in vielen anderen von Navratils Beispielen, etwa in dem Gedicht *Der Vater* von Edmund Mach, das in *März* einmontiert ist (s. o.): eine eigentümliche Vermischung von Referenzebenen, indem ein Text, der Überschrift nach einem Sachthema gewidmet und im Tonfall einer sachlichen Abhandlung mit hohem Abstraktionsgrad, fast eines Lexikoneintrags oder eines Enzyklopädie-Artikels, mit historisch, geografisch, soziologisch konkreten Bezügen durchsetzt wird, die nicht selten autobiografische sind. – Gegenstand der gewaltsamen Eingriffe ist demzufolge also das Baby, so wie es geboren

⁷⁴ Anhand von nichtliterarischen, nichtfiktionalen Texten (wie Interviews, Diskussionsbeiträge, Arbeitsnotizen etc.) des Autors, deren Aussagesätze nicht einer fiktiven Sprechinstanz zugeordnet werden können, lässt sich nicht feststellen, dass Kipphardts Vorstellungen in der Gesellschaftsanalyse von denen seiner Figur sonderlich abweichen würden. Ich nehme daher hier März’ Aussagen hinsichtlich „Abrahamismus“ praktisch für solche des Autors; die Zulässigkeit dieser Gleichsetzung kann auch zumindest stichprobenhaft belegt werden (s. u.).

⁷⁵ Man beachte auch die lehrbuchmäßig normalistische Kollektivsymbolik (Vehikel-Körper).

wird. Die Eltern sind mit dem gott- oder naturgegebenen Ergebnis der genetischen Lotterie⁷⁶ nicht zufrieden und wollen es gleich umformen. Das gilt in dieser spezifischen Form freilich nur für einen ‚Sonderfall‘ wie März (Missbildung, Operation), ist in einer etwas neutraleren Formulierung aber gewiss verallgemeinerbar. So ist also das Objekt des elterlichen ‚Umbackens‘ tatsächlich (man verzeihe mir das Bild!) der Braten, wie er aus der Röhre kommt, also praktisch das Neugeborene vor aller sozialen Prägung, ja eigentlich vor aller (postnatalen/extrauterinen) *Erfahrung*.

Ohne meinerseits auf das (schlichtweg falsche) Postulat vom ‚unbeschriebenen Blatt‘ hinauszuwollen, will ich doch die problematischen Aspekte einer solchen Konzeption, die eine Art Identität, ein ‚Selbst‘ auf dieser Entwicklungsstufe als Bastion eines gesellschaftlichen Gegenentwurfs konstruiert, ins Zentrum rücken. Kipphardt will ja gerade von jeglichem Biologismus weg, insb. von einem Denken, das politisch und sozial verhandelbare Tatsachen als ‚natürliche‘ hypostasiert; es kann ihm also eigentlich nicht darum gehen, eine wie auch immer geartete ‚Natur‘ gegen kulturelle Zurichtung zu verteidigen (im Gegenteil: Kipphardts marxistisch-anthropologische Ethik setzt als höchsten Wert ja gerade die „verändernde Haltung“). Man muss sich also fragen, was genau eigentlich deformiert, in März’ mythologischer Paraphrase: ‚getötet‘ werde im Prozess der Sozialisation. Die in März von verschiedenen intradiegetischen Reflexionsinstanzen vertretene und durch die Gesamtkonstruktion bekräftigte Vorstellung von der Genese der schizophrenen Abweichung (cf. etwa die Kofler-Reflexion S. 147) mutet zunächst durchaus plausibel an: Im „normalen“, also an allen oder den meisten Individuen gleichermaßen vollzogenen Sozialisationsprozess, der als gewaltsame Abrichtung modelliert wird, halten manche dem Druck stand, andere nicht; manche passen sich leichter an, anderen gelingt dies nicht bzw. sie widersetzen sich der Zurichtung, was zu verschärftem Druck führt, auf den man dann wiederum unterschiedlich reagieren kann. Das *Gelingen* der Anpassung vollzieht sich entweder als „Kapitulation“ der Subjekte, oder sie machen sich die Werte des Systems zu eigen und beziehen ihr Selbstwertgefühl aus ihrem Erfolg, dessen Anforderungen zu erfüllen, dann erlebt das Subjekt die Anpassung als individuellen Triumph. Diese letztere Möglichkeit steht März nicht zur Verfügung, weil er (nach seiner eigenen Deutung, der der implizite Rezipient sich sympathisch anschließen soll) dazu zu integer ist; was man tun muss, um im herrschenden System erfolgreich zu haben (andere in die Pfanne hauen),

⁷⁶ Rudolf Bilz nennt an einer Stelle, auf die sich Sebald in MZ bezieht, als ein Beispiel für das „Mythologen der Wiedergeburt“ einen Ausdruck des soldatischen Kasernenjargons, der sehr plastisch den Gedanken ausdrückt, das Ergebnis des genetischen Kombinationsprozesses bei der Zeugung sei nicht gut geraten: „laß dich umficken!“ (Bilz 1974: 305).

empfindet er als ethisch falsch, schandbar. Woher er – als einer, der von allem Anbeginn in diesem System steckte, nach dessen Werten erzogen wurde und praktisch nie etwas anderes erfahren hat⁷⁷ – diese kritische Distanz, diese ethische Hemmung hat, bleibt unklar; man müsste es sich eigentlich als eine quasi *instinktive* Abscheu denken. Auch die andere Möglichkeit der Anpassung durch „Kapitulation“ steht ihm nicht offen – sei es, weil man auch dazu immerhin ein Mindestmaß an „Begabung“ zum „Herunterschlucken“ braucht, die März nach eigenem Zeugnis gänzlich abgeht, sei es, weil man neben diesem passiven Talent doch auch ein gewisses Maß an aktiver Integrationsfähigkeit braucht, sodass es also ein wirkliches *Unvermögen* wäre, das März daran hindert, sich zur Vermeidung schwererer Repressalien ‚einfach‘ anzupassen.

Eine andere interessante Frage wäre, warum März' Anpassungsverweigerung nicht zu seinem ‚Ausstieg‘ führt oder zur Teilnahme an organisiertem Widerstand. Verschiedene Spielarten der Nicht-Angepasstheit standen schließlich im Zentrum von Kipphardts schriftstellerischem Interesse in der Lebens- und Werkphase, der *März* angehört. Bekanntlich sind Kipphardts sämtliche Projekte über aktiv und systematisch für die Veränderung der Verhältnisse streitende Personen, also Revolutionäre, Fragmente geblieben oder über das Konzeptionsstadium nicht hinausgekommen, und auch die Beschäftigung mit der terroristischen Spielart der Denormalisierung (wobei nochmals zwischen einem rein individuellen und einem politischen Terrorismus zu unterscheiden ist – für erstere Variante steht Kipphardts unverwirklichtes Filmprojekt über den „Hauptlehrer Wagner“, einen klassischen Fall der Psychiatriegeschichte, der aber eher dem Phänomen des Amoklaufs als dem des Terrorismus zuzuordnen ist, für die letztere seine Beschäftigung mit Ulrike Meinhof) hat zu keinem vollendeten Werk geführt. Einzig verwirklicht von den Stoffen dieses Themenkreises wurde eben der *März*-Roman, der sich der komplementären Spielart der Normabweichung widmet, die man im Grunde als eine Variante des Themas der ‚inneren Emigration‘ ansehen kann. März findet (bis zu seiner psychiatrischen Internierung) keine

⁷⁷ Diese Frage scheint mir besonders wichtig: In *März* werden kaum Erfahrungen erzählt, die dem Protagonisten den Begriff *anderer* Möglichkeiten empirisch vermitteln könnten. Er macht kaum Erfahrungen *außerhalb* des Zusammenhangs der totalen Entfremdung. Dieser wird als nahezu lückenlos dargestellt – keine positiven Kontrastfiguren, Ersatz-Väter, positive Gegenspieler zum bösen Vater bspw., kein Lehrer oder Freund, die der Hauptfigur einen anderen Begriff von Menschlichkeit vermitteln könnten: in auffallendem Gegensatz zu Sebald, wo es eben solche Schlüsselfiguren gibt, gleichsam als personifizierte Erklärungsansätze, warum das Erzähler-Ich nicht genauso wie das Mehrheitskollektiv der ihn umgebenden Gesellschaft geworden ist, sondern zu dem kritischen Außenseiter, als der er sich darstellt. *März* dagegen ist extrem sparsam, was positive Gegenmomente angeht; bis auf sehr wenige Erlebnisse, die allenfalls geeignet scheinen, die Ahnung eines anderen, besseren Lebens in dem kindlichen Protagonisten zu wecken (etwa die Cousine Cilly in den März'schen Kindheitserinnerungen, s. u.), muss man den Widerstand, den März gegen die allumfassende Indoktrination zu leisten vermag, auf einen inneren Kern seiner Selbst zurückführen, der sich biografisch-narrativ kaum herleiten lässt. (Dazu ausführlich III/5.)

Gleichgesinnten, keine Leidensgenossen, denen er sich anschließen könnte. Er hat – das ist auffällig – während seiner gesamten Jugend nicht einmal Freunde, ist ein Einzelgänger; die Kindheitsrekonstruktionen enthalten einige Episoden, in denen Mitschüler, andere Kinder oder Jugendliche vorkommen, aber die dargestellten Interaktionen zwischen ihnen und März sind selten und zudem oft wenig konkret. Das mag man aus dem Erzählszusammenhang auf die übermäßig protektive Haltung der Mutter zurückführen, es ist aber sicherlich auch eine erzählerische Option, die Kipphardt weitgehend ausgelassen hat. Einmal wird erwähnt, er sei zu „Versammlungen“ gegangen, offenbar politischen, aber dort konnte er anscheinend keinen Anschluss finden. Freilich ist sein politisches Bewusstsein, wie die in den Textfluss einmontierten Kostproben seines zeitweiligen Aktivismus es widerspiegeln, nicht so klar und ‚durchblickend‘, wie er wähnt – vielmehr mutet es oft konfus an.

Ich halte es nicht für müßig, darüber zu spekulieren, was der Autor mit dieser oder jener fiktionalen Setzung bezweckt haben mag. Durch die äußeren Daten und Umstände seiner Biografie ‚verpasst‘ März bspw. die 68er-Bewegung und sein Protest hat keinen Rückhalt in der APO. Offensichtlich wollte Kipphardt eine andere Geschichte erzählen. In der Bundesrepublik der 1950er-Jahre, in die März’ Adoleszenzkrise fällt, gibt es für ein kritisches (zu marxistischen Auffassungen hin sich entwickelndes) Bewusstsein nur die gesellschaftliche Rolle des Wahnsinnigen. Überhaupt halte ich die Frage von Ort und Zeit der Handlung für eine sehr wichtige in der Beurteilung der Gesamtbedeutung und Wirkungsabsicht des *März*-Romans: Nachweislich beruht ein sehr großer Anteil des Erzählstoffs auf authentischen Materialien, und es besteht kein Zweifel darüber, dass die ‚Entdeckung‘ Ernst Herbecks für Kipphardt den ersten Anstoß zu dem schriftstellerischen Projekt gab, das später im *März*-Stoff seine definitive Gestalt finden sollte; auch wenn März als Persönlichkeit tatsächlich nicht mehr viel Ähnlichkeit mit Herbeck hat, so war zweifelsohne Herbeck die wichtigste Real-Vorlage für die Figur und das Projekt im Ganzen. Hinzukommt, dass Kipphardt auch seine eigene Biografie in die März-Figur eingebracht hat, namentlich in den Kindheits- und Jugenderinnerungen (von der weniger direkten Behandlung eigener Problemkomplexe – Künstlertum und politisches Engagement, innere Emigration – im Gewand der Schizo-Figur an dieser Stelle ganz abgesehen). Die Verlegung sämtlicher aus Navratils Krankengeschichten übernommenen Episoden von Österreich nach Deutschland mag noch am einfachsten erklärbar sein mit einer primär nationalen Wirkungsabsicht. Während aber die Kindheitsepisoden in Schlesien spielen, ganz konkret in Ober-Peilau/Gnadenfrei, wo Kipphardt selbst aufgewachsen war, und z. T. auch direkt autobiografische Motive verarbeiten, entfernt sich März’ Biografie ab der späteren

Kindheit/Jugend von den Lokalisationen der Autor-Biografie – wobei noch immer vielfache Anklänge an diese zu finden sind (bspw. verbringt März die Sommerferien in Duisburg bei einer Tante – Kipphardts Familie lebte nach der Ausweisung aus Schlesien im benachbarten Krefeld); der Haupthandlungsort München und Bayern (die psychiatrische Anstalt Lohberg ist fiktiv, aber in Bayern zu lokalisieren) entstammt ebenfalls Kipphardts Biografie – von 1961 bis 1971 lebte er in München, danach (d. h. zur Zeit der Arbeit an *März*) im bayrischen Fraunberg (Angelsbruck). Die DDR, in der Kipphardt von 1950 bis 1959 lebte und wo er seine schriftstellerische Laufbahn begann, kommt in *März* gar nicht vor.

Nun will ich mit diesem recht akribischen Abgleich nicht etwa einfordern, dass ein Schriftsteller, sobald er Teile seiner eigenen Biografie in eine Fiktion eingehen lässt, sich dann bitteschön auch konsequent an diese halten müsste; sondern es geht vielmehr darum, die Entscheidungen, die Kipphardt bei der Gestaltung seiner Figur und der Romanhandlung getroffen hat, mit Blick auf die Gesamtinterpretation zu deuten. Allerdings scheint mir doch der Überlegung wert, dass, wo Kipphardt seine Fiktion so weitgehend auf Versatzstücken realer Biografien aufbaut, die äußeren *Daten* der fiktiven Biografie seiner Hauptfigur mit *keiner* der Real-Vorlagen übereinstimmen. Das betrifft nicht nur die geografischen, sondern auch und insbesondere die zeitlichen Verschiebungen. Herbeck („Alexander“) ist 1920 geboren, Kipphardt 1922 (im März), die beiden Hauptlieferanten für biografische Einzelheiten sind also in etwa gleichaltrig; Alexander März⁷⁸ ist dagegen deutlich später geboren: 1934. Ich werde auf diesen Fragenkomplex an anderer Stelle nochmals zurückkommen und dann ausführlichere Schlüsse aus diesen Beobachtungen ziehen. An dieser Stelle sei nur die Vermutung ausgesprochen, dass die zeitliche Verschiebung in der Erzählhandlung gegenüber den Biografien der wichtigsten ‚Vorlagen‘ für die Biografie der März-Figur konzeptionell wahrscheinlich vor allem durch die Absicht zu begründen sind, als Ziel der Gesellschaftskritik unmissverständlich die Bundesrepublik Deutschland, also das

⁷⁸ Kipphardt gibt für seine Wahl des Nachnamens der Figur – der Vorname geht ganz ohne jeden Zweifel auf Herbecks Pseudonym zurück – verschiedene Erklärungen: der „deutsche“ Klang (der Umlaut zwischen den Konsonanten), der Bezug zur Revolution („Märzrevolution“ 1848), zum Frühling, zum „Martialischen“, schließlich der autobiografische Bezug zu einem geliebten Vetter namens Franz Merz (cf. M-A 302, Fn. 22). Mir scheint sehr plausibel aber mindestens noch ein weiterer Bezug, der in dem nachweislich für die Konzeption (Christus!) sehr bedeutenden Buch *Psychiatrie und Antipsychiatrie* von David Cooper sich findet: Dort nennt Cooper als Beispiel für lächerliche Auswüchse der biologisch orientierten psychiatrischen Forschung die Thesen eines Wissenschaftlers, der mit statistisch-empirischen Methoden herausgefunden haben wollte, dass die meisten Schizophrenen im Monat März geboren würden. Kipphardt ist zufällig auch im März geboren, das scheint mir nicht ganz unerheblich. Die Figur März dagegen nicht, sie gibt ihr eigenes Geburtsdatum in einem selbstverfassten Lebenslauf, mit dem sie im Expositions-kapitel eingeführt wird, fälschlich und mit explizitem Hinweis auf die Parallele als das Adolf Hitlers (im April) an; tatsächlich sei März, so Koflers sachliche Berichtigung, im Dezember geboren – wie Jesus. (Dass die Identifikation mit Christus im Rahmen des Vater-Sohn-Komplexes durch die zufällige Übereinstimmung des Geburtsdatums nahegelegt und quasi ‚bestätigt‘ wird, ist ein Detail, das in Freuds „Wolfsmann“-Fallgeschichte vorkommt. Cf. GW-XII 95.)

neue *Nachkriegs*-Deutschland zu markieren. Da der familienpsychologische Erklärungsrahmen der Schizophrenie einen Schwerpunkt auf die Kindheit und Jugend des Psychotikers legt, durfte diese nicht (wie bei Kipphardt und Herbeck) vollständig in die Zeit vor 1945 fallen, sonst wäre die Erzählung Gefahr gelaufen, in der Rezeption als literarische ‚Vergangenheitsaufarbeitung‘ ihr gegenwartskritisches Ziel zu verfehlen. Das wäre jedenfalls *eine* mögliche, m. E. plausible These.

Ich will den spekulativen Exkurs für diesmal abbrechen – es ist zwar keineswegs völlig müßig, aber doch mühselig (und potenziell unabschließbar), sich zu fragen, wieso eine Fiktion so und nicht anders verläuft. Kipphardt erzählt also (was immer er stattdessen oder auch *hätte* erzählen können) die Geschichte von einem, der sich einem normierenden Sozialisationsprozess widersetzt und zusehends vom Erziehungsziel, von der Norm abweicht, sich dabei aber keine intakte *andere* Identität (durch Integration in einen alternativen Sozialzusammenhang, Anschluss an Gleichgesinnte etc.) zu schaffen, sich auch hinter keiner „Fassaden-Normalität“ (Jürgen Link) zu verschanzen vermag, die ihm eine äußerliche Anpassung bei innerer Distanz gestattete, sondern der *offen* unangepasst bleiben muss und sich *weder* zur Abweichung voll bekennen *noch* zur Normalität ‚bekehren‘ kann, weder die zunehmend qualvollen Versuche der Anpassung endgültig einstellen noch diese jemals zu dauerhaftem Erfolg bringen kann: eine ausweglose Situation⁷⁹, in der der Druck schließlich so unerträglich wird, dass nur mehr der Sprung in den Wahnsinn als Reaktionsmöglichkeit verbleibt. Man kann die Frage, warum die nämlichen Erfahrungen bei *manchen* zum Wahnsinn führen und bei anderen, den meisten, nicht – oder noch allgemeiner: warum es überhaupt manchen nicht gelingt sich anzupassen, während viele andere es vermögen –, dann beantworten: Es ist einfach größere Verletzlichkeit und Sensibilität, die manche Individuen den Druck nicht aushalten lässt, vielleicht auch das positive Moment einer ‚reicheren Innenwelt‘ (auf die man dann natürlich weniger bereitwillig verzichtet als diejenigen, die eh keine Fantasie haben und daher wenig zu verlieren), das dem mit ihr Ausgezeichneten und Geschlagenen die ‚Kapitulation‘ unmöglich macht. Nun ist es aber – nach Kipphardts Poetik und nach dem Romantext selbst zu urteilen – ein wesentliches Anliegen, möglichst genau und konkret zu *erklären*, d. h. kausal herzuleiten, wie ein soziales Faktum produziert wird. Man kann Kipphardt ja sogar vorwerfen, dass er es oft allzu genau wisse. Als ‚produktive Leerstellen‘ kann man

⁷⁹ März’ Situation ist auch auf dieser globalen Ebene die des *double bind*: Er will die Forderungen der Gesellschaft ja erfüllen, ist aber zugleich unfähig, ‚von sich‘ ganz abzusehen, sein inneres Selbst zu verleugnen, was mit den gesellschaftlichen Anforderungen schlicht unvereinbar ist: Die Gebote von innen und außen widersprechen einander, trotzdem vermag er keinem davon eine endgültige Absage zu geben.

Motivierungslücken in Falle dieses Romans eher nicht deklarieren, denn der Text ist sonst eher durch eine Neigung zur Überexplizitheit geprägt.

Dass mit der Vulnerabilitätshypothese implizit ein konstitutionelles Moment angenommen wird, hat bereits Fischer angemerkt, und auch, dass dies der zentrale Schwachpunkt der Kipphardt'schen (und bereits der antipsychiatrischen) Konzeption ist.⁸⁰ Es ist an dieser Stelle vielleicht angebracht, eine Bemerkung, die Fischer in einer Fußnote macht, in den Hauptstrang der Argumentation hinaufzuziehen. Im Prinzip, so Fischer⁸¹, entspreche Kipphardts Szenario einer hypostasierten ursprünglichen Subjektivität – „ein vorsoziales anthropologisches Fundament aus menschlichen Bedürfnissen und Bestimmungen“⁸² –, die mit den Zivilisationsanforderungen und der sozialen Realität in Konflikt gerät, dem Freud'schen Theorem vom Realitätsprinzip. Tatsächlich verläuft Kipphardts Modellierung in vielem in wohl gebahnten psychoanalytischen Bahnen, sodass es als ein, sozusagen, besonders unehrenhafter Zug der erzählerischen Inszenierung erscheint, wie Kipphardt sich im März-Gewand allenthalben über die Psychoanalyse lustig macht. Die er, wohlgemerkt, vielleicht zu recht wegen ihrer letztlich affirmativen Haltung der Normalitätsforderung gegenüber kritisiert – doch in Anbetracht der ziemlich kongruenten Theoreme, die er seiner Romanhandlung unterlegt, hat man es eigentlich eher mit einem um ökonomische und historische Perspektiven erweiterten und korrigierten Erklärungsansatz zu tun, der der Psychoanalyse einiges verdankt, der eine weniger verächtliche und süffisante Haltung besser anstünde – zumal ja (wie Wübben, ohne Wertung, anmerkt) Psychoanalyse- und Freud-Bashing seinerzeit wahrlich offene Türen einrennen bedeutete und also in Wirklichkeit so furchtbar kritisch, eigenständig und unabhängig nicht war. Was jedenfalls die Kongruenzen zum Freud'schen Realitätsprinzip-Theorem angeht, so könnte (müsste?) man in der Tat eine Art Triebtheorie hinter Kipphardts vorsozialen Selbst-Substrat vermuten. Offenbar hat dieses ‚Selbst‘ schon Bedürfnisse und Wünsche⁸³, bevor es irgendetwas erfahren hat. Und natürlich ist das keine unrealistische Annahme, das Neugeborene hat ja wirklich sogleich auch Bedürfnisse. Das Problem ist hier eben Kipphardts Anti-Biologismus, der durch seinen marxistischen Materialismus nur z. T. ausgeglichen wird.⁸⁴ Ich verzichte darauf, die Marx'sche Anthropologie selbst, die Fischer plausibel als philosophisches Fundament vom Kipphardts Romankonzeption dargelegt hat, auf derartige Erklärungslücken

⁸⁰ Cf. Fischer 1999: 141.

⁸¹ Cf. Fn. 149 (S. 141).

⁸² Fischer 1999: 141.

⁸³ Cf. Fischer 1999: 140.

⁸⁴ In gut marxistischer (bzw. Brecht'scher) Manier brauchen die Menschen für Kipphardt vor allem „Essen und Zärtlichkeit“ (nach einem frühen, in die *Angelsbrucker Notizen* von 1977 aufgenommenen Gedicht aus dem Jahr 1946, UP 67) – „Hunger und Liebe“ ...

zu untersuchen – ich nehme an, dass es wie in den allermeisten auf nicht-empirischen Setzungen beruhenden, letztlich idealistischen philosophischen Systemen auch dort einfach keine tragfähige Erklärung *gibt*, sondern stattdessen ein hypostasiertes Proprium der menschlichen Spezies, für gewöhnlich (und so auch bei Marx) aus dem Unterschied zwischen Mensch und Tier abgeleitet, meist ohne auch nur halbwegs dem Stand der zoologischen und humanbiologischen Wissenschaft entsprechende Kenntnisse.

Anstelle einer Triebtheorie steht also bei Kipphardt das Marx'sche Menschenbild. Die Bedürfnisse, die im Sozialisationsprozess unterdrückt werden, wären demzufolge nicht als ‚Triebe‘ mit bestimmten Zielen zu denken, sondern als die wesensmäßige Neigung zur Selbstentfaltung, zur *offenen* und *freien* Produktivität, zur Selbstaneignung in der Aneignung der dinghaften Umwelt usw. – man kann vielleicht in einem Wort sagen: zur Kreativität. Es ist also eine ganz unbestimmte Anlage, ein Bedürfnis nach Betätigung der eigenen kreativen Vermögen eher als nach ‚inhaltlich‘ bestimmbaren Wunsch-‚Objekten‘ – gleichwohl hat diese Anlage ein Gefühl dafür, wenn die vorgefundenen Realbedingungen ihrer Entfaltung Schranken setzen. Konkreter lässt es sich, glaube ich, nicht formulieren. Das ursprüngliche ‚Selbst‘, das sich bei Kipphardt der Umformung widersetzt, ist die *Tabula rasa*⁸⁵ der reinen menschlichen Bestimmung. Die Kombination dieses philosophischen Fundaments mit der Thematik der Antipsychiatrie führt zu dem paradox anmutenden Projekt eines soziologischen Erklärungsmodells, in dessen Zentrum die Leerstelle einer von allen sozialen Erfahrungen freien Subjektivität steht. Kipphardts Projekt ist, politisch gesehen, auch die Utopie eines Sozialismus, der aus dem extremsten Subjektivismus hervorgehen soll.

Im Laufe der Ontogenese macht das Subjekt dann freilich doch seine Erfahrungen, die ihn dann wirklich zu etwas *Bestimmtem* werden lassen, das dann auch, wie im „Mythologem von Tod und Wiedergeburt“ ausgedrückt, ‚getötet‘ und „im Vater“ wiedergeboren werden kann. Dass dieses *gewordene*, durch Erfahrung und Eindrücke geprägte Ich nicht identisch ist mit den Forderungen des Systems, unter dessen Herrschaft es seit jeher stand und unter dessen Bedingungen es seine sämtlichen Erfahrungen machte, kann eigentlich nur aus dem Widerspruch zwischen dem A-priori-Subjekt und den Fremdbestimmungen resultieren, denn nach einer Theorie der sozialen Konstruktion von Identität hätte ein so lückenloses Indoktrinations- und Dressurprogramm doch wohl zur restlosen Identifizierung führen müssen.⁸⁶ – Man könnte mir wohl vorwerfen, dass man

⁸⁵ Im Sinne der Duden-Definition: „1. (Philosophie) ursprünglicher Zustand der Seele (vor ihrem Geprägtwerden durch Eindrücke, Erfahrungen)“. http://www.duden.de/rechtschreibung/Tabula_rasa

⁸⁶ (... weshalb eine solche Theorie ihrerseits eigentlich nicht erklären kann, warum es *überhaupt* Abweichung *gibt*, warum nicht alle ‚identisch‘ sind ...)

durch immer weiteres Nachbohren, durch den allzu insistenten Versuch, alles *ganz genau* erklärt haben zu wollen, praktisch alles irgendwann ab absurdum führen könne, weswegen ein solches Verfahren noch nicht die konzeptionelle Stimmigkeit eines Kunstwerks widerlege. Ich insistiere deshalb so sehr auf diesen Fragen, weil sie m. E. das poetologische Problem des literarischen Werts betreffen, jedenfalls wenn man Kipphardts schriftstellerische Programmatik zugrunde legt. Es wäre die Sache der Literatur, die Entwicklung von Subjektivität *narrativ* herzuleiten, aus einem ontogenetischen, biografischen Erzählzusammenhang. Im *März*-Fall ist, wie dargelegt, die Hasenscharte ein erstes Faktum, von dem die Diskrepanz zwischen Subjekt und Umwelt narrativ hergeleitet werden könnte, aber dieser Ursprungsmythos scheint mir doch nicht tragfähig genug, um als singulärer Ursprung alles weiteren erhalten zu können. Letztlich muss Kipphardt aufgrund seiner Konzeption, die den Widerspruch zwischen Subjekt und Umwelt von allem Anbeginn setzt, auf die Hypostasierung seiner ethischen Gegen-Forderung zum ursprünglichen menschlichen Wesen verfallen. Dass dieses in einem Exemplar wie *März* offenbar stärker, beharrender, widerständiger und das Ich dadurch zugleich verletzlicher sei als bei anderen, kann man nur als ein gleichsam konstitutionelles Moment auffassen, das nicht weiter ergründet werden kann – auch das eine Parallele zu Freud, der ja auch die von jedem erlebten Normalkonflikte als die Ursprünge aller psychischen Störungen und Erkrankungen sah und die Frage, warum dann die einen krank würden und andere leidlich intakt davon kämen, mit schwer zu ergründenden Dispositionen, mit größerer oder geringerer Robustheit zu erklären genötigt war.

Die Instanz, die die Verfügungsgewalt der sozialen Außenwelt über das Subjekt verkörpert, ist bei Kipphardt der Vater. Und alle anderen Machtinstanzen und Autoritäten, alle Vertreter gesellschaftlicher und selbst politischer Gewalt gegenüber dem einzelnen Subjekt werden als Abkömmlinge dieser Primär-Instanz modelliert: Vater-Images überall. *März*’ „Abrahamismus“-Aufsatz enthält ansatzweise so etwas wie eine analytisch-rationale Erläuterung dieser bildlichen Identifizierung, etwa dahingehend, die Machtausübung geschehe auf strukturell analoge Weise, oder mittels gleicher Psycho-Technik. Namentlich mittels Mystifizierung: Fremde Interessen werden dem dienstbaren Subjekt als seine eigenen deklariert, Antagonismen als Kooperationsverhältnisse dargestellt (Vater vs. Sohn / Chef vs. Angestellter → Vater als Fürsorger des Sohns / Chef als Fürsorger des ‚Mitarbeiters‘; oder, nach einer Bemerkung Max Frischs: Unternehmer als eigtl. *Arbeitnehmer*, der fremde Arbeit ‚nimmt‘ und damit sein Kapital vermehrt → „Arbeitgeber“, der altruistisch anderen Lohn und Brot beschert), Abhängigkeitsverhältnisse verharmlost; hierarchische Beziehungen

werden im Namen des Untergebenen gerechtfertigt, dessen subjektives Empfinden übergangen wird mit dem Verweis auf überlegene Voraussicht. Wie im Falle von März' Christus-Identifikation erschöpft sich also die Abraham-Analogie mitnichten in dem pathetischen Aspekt der mythologischen Überhöhung, sondern zielt auf ein analytisches Verständnis sozialer Beziehungen und gesellschaftlicher Strukturen, bzw. vertritt eine solche Analyse durch die Technik der Verdichtung im mythischen Bild. Es ist gleichwohl auffällig, dass März fast keinen Begriff bspw. von Freundschaft kennt, oder überhaupt Arten sozialer Beziehungen jenseits der in der Kernfamilie geprägten. Ansätze dazu finden sich vor allem in der nicht sehr ausführlichen Darstellung von März' Verhältnis zu anderen Anstaltsinsassen (Karl Fuchs, Albert Zenger), aber von diesen spärlichen Andeutungen abgesehen scheint es – außer der erotischen, (hetero-)sexuellen (die zudem ja von März als Mutter- oder Geschwister-Inzest gedacht wird) – keinen anderen Typus menschlicher Beziehung als die Vater-Sohn-Struktur zu geben. Das kann man freilich als einen Aspekt von März' Krankheit interpretieren, die man ja durchaus als Reduktion seiner menschlichen Möglichkeiten durch Fixierung auf übergroße Eltern-Images betrachten könnte – oder aber, man sieht es, März' eigener Diagnose folgend, als ein objektives Faktum der gesellschaftlichen Wirklichkeit, also als einen Aspekt der Gesellschafts-Kritik: Die herrschenden Verhältnisse ließen nur hierarchische Beziehungen (Vater-Kind) zu, keine solidarischen, egalitären, freundschaftlichen. Die Frage wäre eben, ob eine solche Diagnose als Gesellschaftsanalyse zutrifft. Das Projekt einer familienpsychologisch fundierten Machtanalyse in allen Ehren – schließlich beginnt das Leben der allermeisten in einer mikrosozialen Familienkonstellation –, aber es gilt für den „Abrahamismus“, was für die analogische Denkweise ganz allgemein gilt: Das Suchen nach Ähnlichkeiten löscht Differenzen aus, und mindert damit notwendigerweise auch die Differenziertheit – und ich würde sagen: höchstwahrscheinlich auch die ‚Wahrheit‘ – der Analyse.

[iii.] **Kipphardt als Alles-Erklärer** Besonders bedenklich wird die Verdichtung der Gesellschaftsanalyse im Abraham-Isaak-Mythos, wenn man bei einem Blick in das weitere Werkumfeld feststellt, dass Kipphardt selbst, in einem Rahmen, in dem er als Autor und öffentlicher Intellektueller, d. h. in eigener Person und ohne paratextuellen Bezug zu März spricht, den Ausdruck „Abrahamismus“ ganz im gleichen Sinne wie seine Figur verwendet und durchaus ohne Anführungszeichen. In einer Diskussionsrunde „Über den Mangel [bzw. Verfall] an politischer Kultur in Deutschland“, an der Kipphardt 1978 teilnahm und die in dem Sammelband *Essays, Briefe, Entwürfe 2* der Werkausgabe auszugsweise (nur Kipphardts

Redebeiträge) wiedergegeben ist (RBS 235–238), gibt er in groben Zügen eine m. E. etwas fragwürdige historische Analyse des deutschen Faschismus, die von marxistisch-materialistischen Bemerkungen zum „deutschen Eigentumsbegriff“ und zur Ideologie als Magd von bourgeoisen Klasseninteressen sprungartig übergeht zu einem inspiriert-assoziativen, impressionistisch-kursorischen (stellenweise fast ‚ideenflüchtigen‘) Sequenz über die Sexualpsychologie des Dritten Reichs, den Nationalsozialismus als „deutschen Imperialismus im feudalen mittelalterlichen Gewande“ (war es nicht doch auch eine modernistische, völkisch-revolutionäre und wesentlich vom Kleinbürgertum mitgetragene ‚Bewegung‘?), über den Biologismus der Nazis und die Autoritätshörigkeit der Deutschen (cf. RBS 235 f.). Da die Passage auch für den weiteren Verlauf der Untersuchung zu *März* relevant ist, sie hier eine Kostprobe zitiert, die allerdings durch den begrenzten Ausschnitt das Sprunghafte der Kipphardt’schen Argumentation nur andeutungsweise abbildet:

In der Volksgemeinschaft, in der Kameradschaft sollen die Klassengegensätze gefälligst verschwinden, und über allen sind die Führer, Wirtschaftsführer, Bauernführer, Ärzteführer, Führer im Betrieb, Spielleiter, Schriftleiter, Führer und Leiter in jedem Bereich. Was waren deutsche Tugenden? Gehorsam, Unterwerfung, Fleiß, Treue, Enthaltbarkeit. Diese ganze Litanei, Feindlichkeit gegen Sexualität, gegen menschliche Bedürfnisse, gegen Sinnlichkeit, gegen sogenannte Perversionen, und sicherlich ist diese Antisexualität und Gemütsfeindlichkeit autoritätsdienlich und staatsförderlich. [Usw.] (RBS 236)

In diesem außerliterarischen Kontext nun und ohne Bezug auf *März* verwendet Kipphardt das Wort „Abrahamismus“: „Das sieht man ganz deutlich an der rein patriarchalischen Gesellschaft, deswegen die entschiedene Wendung gegen die Frauen, dieser Abrahamismus: Vaterland und Führerstaat“ (RBS 236). – Ob (ohne die männerbündischen Züge des Faschismus leugnen zu wollen) nicht auch ‚die deutsche Frau‘ ihre Stellung in der Volksgemeinschaft hatte und ob nicht auch für die Frauen und ‚Mädel‘ positive Rollen im großen Volksdrama konzipiert wurden, sei hier mal nur als Frage hingestellt. Unabhängig davon aber, wieviel Kipphardts historische Analyse taugen oder nicht taugen mag, muss man doch die Geschmacklosigkeit hervorheben, mit der Kipphardt den Namen des Stammvaters Abraham aus der heiligen Schrift des Judentums hier zur Charakterisierung ausgerechnet des Nationalsozialismus heranzieht. Er benutzt den Ausdruck als eine Art Selbstzitat, ein wenig so, als wäre es schon ein geflügeltes Wort, weil es in seinem *März* steht. Diese Art, sich auf das eigene Werk fast wie auf einen Klassiker zu beziehen, kann man bei Kipphardt seit *März* beobachten. Der Roman (sein einziger vollendeter) kann sicherlich – unbeschadet seines

Welterfolgs mit dem *Oppenheimer*-Stück und des vermächtnishaften *Bruder Eichmann* – als Kipphardts Opus magnum angesehen werden. Die Verwendung von März-Gedichten und -Bonmots in öffentlichen Reden, in Briefen und Grußworten zeugt für die herausragende Bedeutung, die die März-Figur als Alter-Ego Kipphardts vor allem nach der Publikation des Romans annimmt.

Kipphardts Identifikation mit der Figur und dem Werk insgesamt (oder vielmehr dem März-Komplex, der sich ja in *sämtlichen* literarischen Gattungen materialisiert hat⁸⁷) zeigt sich auch daran, dass er auch außerhalb des fiktionalen Kontexts nicht mehr das Gedankengut seinen ursprünglichen Quellen zuordnet, sondern es als einen Teil des Romans, quasi aus der fiktiven Welt stammend, behandelt. So findet sich in den in der Wergausgabe (Band *Essays* 2) mitgeteilten Auszügen aus Kipphardts sogenannten Notatheften eine Notiz, die von einem Zitat ausgeht: „Kofler spricht vom ‚Unfug der Einmischung‘. [...]“ (RBS 232) Tatsächlich stammt das Zitat aber aus Coopers *Psychiatrie und Antipsychiatrie*. Nicht nur die in Kipphardts Notat in Anführungszeichen gesetzte Phrase, die wortwörtlich Cooper entstammt (cf. S. 46), sondern auch Kipphardts ‚eigene‘ Reflexion folgt – auch im Wortlaut – im Wesentlichen Cooper, ohne etwas Eigenes hinzuzufügen: „Wir sind auf die Einmischung abgerichtet, die schon in der Wiege beginnt. So fehlen uns die Fähigkeiten, allein zu sein. / Nur wer allein sein kann, wird einen Weg zum Zusammensein finden.“ (Kipphardt) – Vergleiche Cooper (1971): „Als Kinder unserer Epoche sind wir vollkommen auf die Einmischung anderer abgerichtet; es fehlen uns in bedenklichem Maße die Voraussetzungen zur vollen Entfaltung der Fähigkeit, allein zu sein. Der Unfug der Einmischung beginnt in der Wiege, und er hört nicht auf, bevor wir ins Grab sinken.“ Ein paar Sätze weiter: „Und doch glaube ich, daß wir nur mit Hilfe der ausreichend entwickelten Fähigkeit, allein zu sein, einen wirklichen Weg zum Zusammensein mit anderen finden können.“ (91 f.) – Der Schlusssatz von Kipphardts Notiz: „Wir sollten mit der Einmischung aufhören und andere in Ruhe lassen“ – cf. Cooper: „[...] und uns bemühen, mit der Einmischung aufzuhören; daß wir andere Menschen in Ruhe lassen und ihnen und uns eine Chance geben“ (91). Kipphardts Notat ist im Grunde ein Exzerpt aus Cooper, und zwar einer einzigen zusammenhängenden Passage. Ich weiß schon, dass man in einem Notizheft nicht einwandfrei arbeiten muss. Exzerpte fremder Texte in Kipphardts Notatheften enthalten aber

⁸⁷ Nochmal zur Erinnerung die Bearbeitungen (oder Verwertungen) des März-Stoffs in chronologischer Reihenfolge (cf. M-A 306): Film (1975) – Roman (1976) – Filmbuch (1976) – Gedichte (1976) – Hörspiel (1977) – Gedichte (gesammelt und vermehrt, 1977) – Schauspiel (1980). – Freilich, man hätte noch März-Erzählungen oder Novellen machen, auch die nicht-lyrischen Aussprüche des Schizo-Weisen noch als Aphorismen sammeln und als separates Bändchen publizieren können usw. – eigentlich hat Kipphardt sich schon zurückgehalten.

sonst durchaus kurze Quellenverweise wie „(Flaubert)“, „(Roland Barthes, Interview)“ oder gar ein fast wissenschaftlicher Nachweis wie: „(Karl Marx⁸⁸, Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie, Einleitung)“ (RBS 268, 269, 62). Ich halte es jedenfalls nicht für einen Zufall, dass er gerade in diesem Fall eine Reflexion, die in ihrem Gehalt und weitestgehend auch im Wortlaut de facto ein Exzerpt darstellt, nicht als eine Lektüre-Notiz festhält, sondern quasi als eine eigene, auf ein eigenes Werk bezogene Reflexion, die zudem noch als Aufhänger ein Zitat nimmt, das er einer seiner Figur zuschreibt, während es tatsächlich aus derselben Passage stammt, der der gesamte gedankliche Inhalt der Notiz überhaupt entnommen ist. Was diese Praxis selbst noch im persönlichen, nichtöffentlichen Notizheft zeigt, ist die sehr weitgehende Identifikation Kipphardts mit seinem Magnum Opus und die daraus resultierende Disposition zum Vergessen des diesem äußerlichen Eigenlebens der ursprünglich fremden Elemente, die in es eingingen. Immerhin, das muss man ihm lassen, ist Kipphardts Paraphrase ohne sonderliche Verluste im gedanklichen Inhalt knapper, prägnanter als Coopers – das gilt grundsätzlich für seine Bearbeitung des verwendeten vorgeformten Sprachmaterials, in aller Regel straft und verdichtet Kipphardt (sogar bei den kurzen Patientengedichten sind seine Eingriffe oft kürzende); diese hier nicht in Abrede gestellte Eigenleistung wiegt aber doch in den sehr vielen Fällen nicht so schwer, dass es, wie Kipphardt offenkundig meint (gerade an den Gedichten ließe sich das zeigen), dann ganz neue, eigenständige Texte oder gar seine eigenen Gedanken wären, was auf diese Weise entsteht.

In Bezug auf den „Abrahamismus“ ist die Cooper-Passage auch insofern interessant, als sie eine offensichtliche Hauptquelle für das bei Kipphardt so bezeichnete Gesellschafts- und Sozialisationsmodell darstellt. Eine andere Hauptquelle ist ebenfalls eine Schrift Coopers, nämlich *Der Tod der Familie*, dessen zentrale These „die Kleinfamilie als Lieferant des hierarchischen Grundmusters für alle gesellschaftlichen Institutionen und als Kern der kapitalistischen Gesellschaft“⁸⁹ identifiziert. Die Einmischung beginnt bei der Geburt (heute ja schon lange *vor* der Geburt!), also wirklich *ab initio*, wenn es auch andererseits ganz unklar ist, wie sich beim Menschen, sofern er nicht gänzlich durch biologische ‚Programmierung‘ vorbestimmt wäre, ein ‚Selbst‘ so ganz ohne „Einmischung“ anderer ‚entfalten‘ sollte. Um aber auf die Praxis des Selbstzitierens und auf die Verwendung des Ausdrucks „Abrahamismus“ in dem oben zitierten Diskussionsbeitrag zurückzukommen:

⁸⁸ In dem privaten, nicht zur Veröffentlichung gedachten Notizheft eines marxistischen Intellektuellen müsste doch eigentlich nicht der volle Name ausgeschrieben werden; bisweilen gibt also Kipphardt sich selbst sogar unnötig *ausführliche* Quellenangaben.

⁸⁹ Fischer 1999: 139 (Fn. 148).

Das Beispiel zeigt sehr deutlich, dass die Ungenauigkeit des analogischen Denkens, das in Kipphardts kritischer Methodik eine so zentrale Rolle spielt, auf bestimmten Themenfelder stets sehr nah an der Taktlosigkeit liegt. Eins der Gedichte aus der Sektion „März-Gedichte II“, die in der März-Rolle verfasste Texte versammelt, die erst nach Abschluss des Romans entstanden, trägt den Titel „abramlend“ und lautet:

Dies ist das Land der Lüge
in zwei Teilen
sagt März zu seinem Vater-Lande
abramlend“ (UP 210)

Unmittelbar darauf folgt, optisch als separates Gedicht abgesetzt, aber ohne Titel:

März nannte abramlend auch
Monopolyland
Prinzheinrichmütze und Sepplhut
unter der Familienlampe beim Familienspiel (UP 211)

Was es mit dem seltsamen Neologismus auf sich haben mag, hat sich mir nicht ganz erschlossen, aber das zweite Gedicht, in dem „abramlend“ auch „Monopolyland“ genannt wird – nebst anderen Bezeichnungen, die man wohl als Embleme für ‚Deutschland‘ betrachten darf (die nach dem Bruder Kaiser Wilhelms benannte Schiffermütze, wie sie der damalige Bundeskanzler Helmut Schmidt zu tragen pflegte, und der Bayernhut als gängiges Klischee des ‚Deutschen‘; gewissermaßen zwei Pole des Deutschtums: Deutschland-Nord und Deutschland-Süd, Preußen und Bayern⁹⁰) –, legt doch ein wenig die Deutung nahe, den zweiten Teil des Worts als eine quasi phonetische Wiedergabe des englischen „land“ zu verstehen (wie in ‚Disneyland‘ etc.) und mit diesem Code-Wechsel ins Englische dann aber das Wort, sinnkongruent zu „Monopolyland“, auch buchstäblich als engl. „lend“ zu lesen, also auf das semantische Feld des Finanzwesens (Geldverleih) zu beziehen; das ergäbe, in Kombination mit dem hebräischen Namen Abram, den der Erzvater vor seiner Umbenennung durch JHWH trug, eine sehr unschöne, wiewohl althergebrachte und beständig erneuerte Assoziation, die gerade auch in der Linken trotz allem Antifaschismus

⁹⁰ Möglicherweise wäre auch an Franz Josef Strauß zu denken. Kipphardt hat Strauß als eine Identifikationsfigur für einen großen Teil der deutschen Bevölkerung angesehen, in deren Seelen und Köpfen der unerledigte Faschismus noch fortwabere (cf. RBS 243). Er hat u. a. einen Sammelband „Satiren zu Franz Josef Strauß“ herausgegeben, allerdings erst anlässlich dessen Kanzlerkandidatur 1980; das zitierte März-Gedicht ist schon 1977 erschienen (zu dem Zeitpunkt war Strauß Oppositionspolitiker, aber wirklich weg ja nicht). Cf. bspw. das Cover der *Spiegel*-Ausgabe vom 29.11.1976, das Strauß mit Sepplhut zeigt.

noch immer antisemitische Giftblüten zu treiben vermag. Es scheint mir sehr unwahrscheinlich, so gut wie ausgeschlossen, dass Kipphardt eine solche Assoziation intendiert haben sollte. Dass sie ihm aber unter der Hand geraten konnte, halte ich durchaus für möglich, und daran würde man, sofern man mir hierin folgen möchte, sehr gut sehen können, was es mit den Analogien und Verdichtungen im schönen Freiraums des produktiven Wahnsinns so auf sich hat. Auch Kipphardt selbst produziert sozusagen noch außerhalb seines Romans unkontrollierte Verdichtungen, womit er seinem Wunsch-Ich, dem zungenredenden Narren März, in einem Punkt schließlich noch wirklich ein bisschen ähnlich wird – wobei man auch hier nochmal den gewichtigen Unterschied betonen muss, dass Kipphardt im Gegensatz zum armen März seine Geschäftstüchtigkeit stets erhalten (und gerade im Zuge seiner März-Franchise nochmals beispiellos steigern) konnte.⁹¹

Gewiss kann man eine Analogie, wie sie in dem Diskussionsbeitrag durch die Anwendung des Ausdrucks „Abrahamismus“ auf den Nationalsozialismus impliziert ist, auch als eine Manifestation besonders ‚befreiten‘ Denkens zu verstehen versuchen. Wenn Kipphardt im Epilog zu *Bruder Eichmann* eine Figur das israelische Krematorium, in dem der Leichnam Adolf Eichmanns eingäschert wird, mit den KZ-Öfen der Nazis assoziieren lässt, dann könnte man das mit einigem Wohlwollen als eine basal-‚menschliche‘ Regung verstehen, die über das Faktum der menschlichen Gewalt ganz allgemein erschrickt, über die Art und Weise, wie es sich mit technischer Rationalität verbindet. Aber die Allgemeinheit dieser Formulierung deutet schon darauf hin, was hier problematisch ist: Ja, *worüber* eigentlich erschrickt? Mir scheint, der poetologische Topos, demzufolge es Dinge gibt, die sich in diskursiver, begrifflicher Sprache nicht sagen, nicht auf den Begriff bringen, sondern nur in poetischer Form bildhaft, symbolisch darstellen, intuitiv erfassen bzw. nur *zeigen, andeuten* lassen (und gerade das sei die Domäne der Poesie), taugt nicht zur Lösung des hier vorliegenden Problems; das wäre mehr Apologie und Ausrede als Kritik. Umgekehrt wäre es ganz sicher Unfug, von der Literatur zu fordern, dass alles in ihr in sachliche Paraphrasen, in begriffliche Sprache ‚übersetzbar‘ sein müsse. Dann würde man ihr ja wirklich keine größere Rolle als die einer Verpackerin von Gedankengut in schöne Bildgewänder zugestehen, als bloße Illustratorin von Dingen, die auch einfacher gesagt werden könnten. Und worüber man nicht (klar) sprechen kann, darüber soll man schweigen? Wenn das Ziel von Analyse also

⁹¹ Sebalds Formulierung über Kipphardts *März*, hier ‚usurpiere‘ „ein Autor, der selbst genau weiß, wann die nächsten Züge abgehen“, „die Ängste eines derangierten Subjekts“, um Kapital daraus zu schlagen (BU 116), ist gewiss etwas zu sehr zugespitzt, trifft aber den Unterschied zwischen Autor, Figur und realem Kranken und damit das Fragwürdige der Künstler-Selbstreflexion im Bilde des „Schizos“, das Falsche an der Identifikation sehr genau. Freilich kann man so ziemlich alles, was auf den letzten Seiten oben über Kipphardts Verhältnis zum eigenen Werk gesagt wurde, mutatis mutandis ebenso Sebald vorwerfen; ich werde das im Verlauf der Arbeit noch aufzeigen.

nicht die trockene Formulierung der ‚latenten Traumgedanken‘ sein kann, so muss Kritik doch zu zeigen versuchen, was geschieht, wenn man die Linien, die das bildhaft-assoziative Denken gestikulierend andeutet, konsequent weiterzieht. Die Kritik sollte ihre Tätigkeit nicht darauf reduzieren, dem Künstler seine Lizenz zum befreiten Schwadronieren zu beglaubigen. Das gilt natürlich insbesondere für solche Germanisten, die ihre berufliche Laufbahn in die Position eines Werkverwalters gebracht hat. So wird im Herausgeber-Nachwort zu *Bruder Eichmann* allen Ernstes versucht, Kritik gegen die sogenannten „Analogie-Szenen“, in denen Kipphardt die von ihm analysierte „Eichmann-Haltung“ in allen möglichen Bereichen der heutigen gesellschaftlichen und politischen Wirklichkeit aufzeigen will, pauschal zu entkräften durch die Behauptung, wer diese Analogien kritisiere, bestätige Kipphardt ungewollt. Wer die analogische Denkweise des Stücks fragwürdig findet, sei ihrer ‚Radikalität‘ bloß nicht gewachsen, so die mit der Kanonisierung des Werks Beauftragten, denen wohl von der heldenhaften Radikalität und Unbeugsamkeit ihres Autors ein Stückchen abfallen soll. Dass man auch aus anderen Gründen als dem des bornierten Denkens in ausgefahrenen Diskursbahnen oder aus Befangenheit in Denkverboten berechnete Einwände gegen das bedenkenlose Kipphardt’sche Analogisieren haben könnte – bzw. nicht sowohl gegen dieses als vielmehr gegen einzelne konkrete Ausprägungen desselben –, wird durch die affirmative Grundhaltung der Kanonisierungsbeauftragten offenbar ausgeschlossen.

Sicherlich sind die Techniken, die hier wenig trennscharf mit Begriffen wie Verdichtung, Analogie, „symbolisches“, „metaphorisches“ Denken usw. angesprochen werden, in ihrer Gesamtheit, die hier als ‚Traumarbeit‘ gefasst wird, als eine Methodik der *Entgrenzung* sauber getrennter Diskursbereiche zu verstehen. „Die Mischung von Kindlichkeit, die das Kindische streift und unsere Ordnungssysteme nicht berücksichtigt, läßt sich wohl nur noch in die Figur des kranken Dichters einbringen, aber ich fürchte, es ist das sogenannte Dichterische selber“, schrieb Kipphardt in einem Brief an Jochen Greven, der ihm als Reaktion auf seinen *März* ein Exemplar von Robert Walsers *Räuber*-Roman geschickt hatte (M-A 258). Ganz ähnlich charakterisiert er *März*’ besondere „Betrachtungsweise“ – die ja im vorigen Zitat explizit mit der genuin literarischen identifiziert wird – in einem anderen Gespräch: „eine gewisse Naivität, eine gewisse Kindlichkeit, die auch nicht davor zurückschreckt, kindisch zu sein, etwas Radikales in bezug auf einfache, bildhafte Benennungen, das sich nicht um sonstige Bezugssysteme kümmert, sie querbeet durchschneidet und so zu Verkürzungen kommt.“ (M-A 295). Diese kindische Naivität ist durchgehend unterfüttert mit theoretischer Rationalität, ihr Substrat ist diskursive Theorie. Die „Verkürzungen“, die Kipphardt wohl nicht zuletzt als ein Auf-den-

Punkt-Bringen meinte, können aber ebenso gut Verkürzungen sein, die einer *präzisen* Beschreibung und *profunden* Ergründung der Wirklichkeit Abbruch tun. Aber sie können gewiss auch gedankliche Gräben überbrücken, die der geordnete Diskurs errichtet. Nicht in jedem Tabubruch liegt Erkenntnis und Wahrheit, aber ich wäre der letzte, zu leugnen, dass die Bewachung von Diskursgrenzen sehr häufig der Vermeidung von Konsequenzen des Denkens, ja oft genug der Vermeidung eines wirklichen Nachdenkens überhaupt dient.

Auch Sebald hat bekanntlich gerne wild assoziiert – die Jägertrupps im korsischen Gebirge verglich er mit den Freischärler-Milizen der Jugoslawienkriege, die Vernichtungslager mit den Fleischfabriken der Nahrungsmittelindustrie, die Menschenleichen in Bergen-Belsen mit der Leib über Leib aufgeschichteten Ausbeute eines Fischzugs, und inmitten eines kleinen Rezensions-Essays zu Hanns Zischlers Studie über Kafka und das Kino mündet eine Passage über einen von Kafka eines Nachmittags angeschauten „Palästinafilm“ in den Vergleich zwischen Zionismus und der „seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts sich formierenden deutschnationalen Ideologie“, mit der Bemerkung, die beiden Völker, die sich mit Leibesübungen und Pionierarbeit zu ihrer Selbsterweckung anschickten, sähen in ihrem projizierten Selbstbild „einander beinahe zum Verwechseln ähnlich“ (CS 205). Das Bild dieser euphorischen Veranstaltungen sowie die Tatsache, dass Kafka an jenem Tag in Verona, wo er nach eigener Aussage im Kino war, *möglicherweise* unter anderem den Film *La lezione dell'abisso* gesehen haben *könnte*, sind Sebald Anlass genug, um über die Assoziation, dieser letztere Streifen sei „ein Vorgänger des heroischen Bergfilmgenres“, in dem später Leni Riefenstahl reüssierte (207), auf den Reichsparteitagsfilm derselben zu kommen, der dann von Sebald in ausführlichen Ekphrasen evoziert wird, gipfelnd in der Beschreibung einer Art Vision, die Sebald als eine Spiegelung, eine Fata Morgana des biblischen Bilds vom Zug der Israeliten gen Kanaan erscheinen lässt (cf. 208).⁹² Und man könnte noch etliche weitere Beispiele zitieren für diese gewisse Lust an der Verdichtung von Bildern, die einen obszönen Zusammenklang ergeben. In vielen Fällen lässt sich nun zeigen, dass der Verdichtung – im Grunde handelt es sich doch auch bei diesem Assoziations-Vorgang, der zumal von Filmbildern handelt, um eine ‚Verdichtung‘ im oben beschriebenen Sinne, also die Kopräsenz zweier (oder mehrerer) Vorstellungen in einem einzigen Bild wie bei der Galton'schen Mischfotografie – eine quasi-analytische Reflexion zugrunde liegt: Sie stellt eine Relation her, einen Vergleich, weist auf eine Gemeinsamkeit, ein *tertium comparationis* hin, drückt bisweilen einen ganzen historischen

⁹² Es handelt sich um die Luftaufnahme einer „Zeltstadt“, aus der die Menschen alle in dieselbe Richtung aufbrechen; Sebalds Kommentar: „Ein Volk zieht durch die Wüste. Am Horizont erscheint schon das gelobte Land.“ (CS 208)

oder ideologischen Zusammenhang aus.⁹³ Bisweilen aber lassen sich die Verdichtungen kaum zu einem klaren Gedankengang auflösen. Ihre Funktion ist dann vielmehr die Evokation der verhängnisvollen Verflechtungen innerhalb des Wirklichen, ein Bild dafür, wie alles in der unheilvollsten Weise mit allem zusammenhängt: gleichsam eine Epiphanie des ‚Ganzen‘, der monströsen Totalität, in einem Wort: der ästhetische Effekt des *Schwindels*. Bei beiden Autoren ist der Wahnsinn, die psychische Störung als eine Annäherung an die „Wahrheit“ konzipiert, ein Durchbruch des Denkens durch den Schleier der Mystifikationen und Mythen hin zu einer Schau des Wirklichen. Aber man wird verrückt, krank an diesen Einsichten, nicht erleuchtet. Die nicht mehr auflösbare Verdichtung mit dem wirkungsästhetischen Korrelat des Schwindels wäre somit als ein Einblick in die Nicht-Durchschaubarkeit des heillos verschlungenen Ganzen zu verstehen.

Dieser Verwirrungszustand, in dem alles wie schwindlig durcheinandergeht (wie in der in Kap. I/1 zitierten Evokation des Wahnsinnsanfalls in *März*: „ein Kunterbunt-durcheinander. [...] Alles wie ein Kreisel, Zerfall, Rumsdibumjuchheirassa“, M 18), darf aber, wenn es (gemäß der poetologischen Wirkungsabsicht) letztlich doch um die Option des Eingreifens, des Anders-, Besser-Machens gehen soll, nur ein vorübergehender sein: Die Verworrenheit der Welt darf nicht schlechterdings zum kosmischen Prinzip hypostasiert werden. Denn der Nicht-Durchschaubarkeit entspricht ja im Bereich der Praxis die Nicht-Änderbarkeit, was auf radikal pessimistische (und damit schon wieder affirmative?) Desillusionierung hinsichtlich aller Handlungsmöglichkeiten hinausliefe (wie sie der alte General in *Dr. K.s Badereise* zu vertreten scheint, der diese seine bessere Einsicht dann auch konsequent und kurz entschlossen durch Suizid besiegelt). Kipphardt will aber mit seinem Erzählen immer Zusammenhänge *begreifbar* machen, will *erklären*, kausal herleiten, verstehbar und durchschaubar machen und damit letztlich das verändernde Handeln ermöglichen. Seine Verdichtungen müssen also, wofern sie nicht bloß intrafiktional die überfordernde Gedankenfülle des Psychotikers oder seine zeitweilige Verwirrtheit als

⁹³ Um bei dem zuletzt genannten Beispiel zu bleiben: Sebald erklärt den Zusammenhang selbst explizit, zunächst in Bezug auf den Vergleich zwischen Zionismus und „deutschnationaler Ideologie“ damit, dass jener sich „von Anfang an“ an dieser sich ‚ausgerichtet‘ habe (CS 205), dass also ein tatsächlicher ideengeschichtlicher und Zusammenhang bestehe. Darüber hinaus bringt er die „spiegelverkehrten Identitäten“ von Deutsch- und Judentum auf einen gemeinsamen Nenner, also ein *tertium comparationis*: „Der übergeordnete Begriff zu den spiegelverkehrten Identitäten ist der Mythos vom auserwählten Volk“ (CS 206). Die Verdichtung, die in der ‚Überblendung‘ von Filmbild und Kommentar hergestellt wird, verweist tatsächlich auf das Signifikat der „deutsch-jüdischen Symbiose“, die eine unheilvolle ist (und also konsequent ihren Ausdruck in einem ‚perversen‘ Bild findet; ein authentisch psychotisches Pendant dieser Verdichtungstechnik wäre die obszöne ‚Zungenrede‘ des „Apryct, Hbocefso“ alias August Walla, die vielfach derartige Kombinationen produziert: „Adolfe.! / SABAOTH.“ u. dgl., a+b 65). Einen weiteren Oberbegriff für die von ihm hergestellte Verbindung – die ja eigentlich außerhalb des Essay-Themas (Kafkas Kinoerlebnisse) liegt (Kafka starb 1924, Sebald spricht über einen Film von 1935) – spricht Sebald am Ende des Essays aus: „Utopismus“ (208).

Symptom akuten Zusammenbruchs *darstellen* sollen, doch letztlich als ‚sinnvolle‘, d. h. analytisch auflösbare daherkommen. Wenn dementgegen bestimmte Verdichtungen, Assoziationen, Analogien auch bei intensiver Betrachtung ‚nicht aufgehen‘ oder aber zu kruden, analytisch grobschlächtigen Gleichsetzungen führen, so sollte man dies nicht einfach mit des Autors eigener Erklärung des „Kindlichen“ oder selbst „Kindischen“ rechtfertigen: Das wäre eben affirmative Kritik, die mit ihrer Selbstständigkeit gegenüber dem behandelten Autor sich gleich ganz ihrer Daseinsberechtigung beraubt. Vermeintlich „kindische“ Grobheit oder fingierte „Naivität“, die Durchschneidung von Diskursgrenzen, die „Verkürzung“ durch analytisch ‚unsaubere‘ Assoziationen darf nicht aus einer pauschalen Sympathie für den kritisch-rebellischen Habitus des Autors als per se immer schon ‚subversiv‘ und ‚kritisch‘ affirmiert werden. Es ist ja immerhin möglich, dass das befreite Assoziieren, das unbekümmerte, genialische Herumberserkern im wuchernden Garten der Ideenverbindungen bisweilen auch *weder* zu präzisen Einsichten führt, *noch* die unüberschaubare Totalität des ‚Ganzen‘ im Gefühl des Schwindels zu evozieren, sondern schlicht einem vagen, halbgaren oder ganz einfach schlechten Theoretisieren entspricht. Dass ‚Traum‘ und ‚Wahnsinn‘ mitunter kein „unbequemes“, sondern ein vielmehr recht *bequemes* Denken abbilden, oder anders gesagt: poetische Lizenzen sind, um eher schale Gedankenfrüchte in etwas genialischerem Licht zu präsentieren. – Um das zu illustrieren, sei hier noch ein Blick auf einige reflexive Passagen aus *März* geworfen, in denen die Kipphardt’sche Gesellschaftsanalyse in einer direkteren, begrifflich-theoretischen Sprache skizziert wird:

Die „Abrahamismus“-Chiffre steht für ein soziologisches Modell hierarchischer Beziehungen, dem vom Autor offensichtlich der Stellenwert einer auf hohem, makrosoziologischem Abstraktionsniveau und auf der psychologischen Mikroebene der Interaktion konkreter Individuen gleichermaßen operativen Gesellschaftsanalyse, also einem Konstrukt von beträchtlicher Erklärungskraft. Ein zentrales Problem in Kipphardts theoriefundierter Fiktion liegt darin, dass Kipphardt sich letztlich weniger auf die Stärken des literarischen Erzählens gegenüber dem Systemzwang der Theorie verlässt als vielmehr versucht, mit den Mitteln der Literatur – mit der von ihm ständig beschworenen „Sinnlichkeit“, den Analogien und bildhaften Verdichtungen – zur Einheitlichkeit einer theoretischen Erklärung zu gelangen. Die Bemühungen, die diagnostisch-ätiologische Gesellschaftskritik zu einer Synthese zu bringen, werden vor allem an den im Verlauf der Erzählung parallel nebeneinander her laufenden Themensträngen der Systemkritik einerseits, der Sexualität andererseits augenfällig. Freilich werden viele Verbindungen zwischen diesen

beiden Themen hergestellt, wird die Familie mit ihren erotischen Konflikten als Keimzelle der Gesellschaft dargestellt, wird die Analyse von Macht- und Hierarchieverhältnissen und Gewaltstrukturen oft unter einem spezifischen Gender-Aspekt entfaltet, wird schließlich die *Gewalt* als Oberbegriff aller gesellschaftlichen Beziehungen und Praktiken identifiziert, sodass Sexualmoral als *ein* Aspekt der umfassenden Unterdrückung ursprünglich-menschlicher Bedürfnisse erscheint. Kipphardt will aber nicht sowohl möglichst genau *beschreiben* als vielmehr möglichst alles möglichst umfassend *erklären*. Und während sich das – in *März* ja sehr breit ausgewalzte und und nicht eben dezent behandelte – Sexualitäts-Thema unter den Oberbegriff der Gewalt, des Zwangs, der Unterdrückung von Subjektivität in Erziehung und Vergesellschaftung durchaus einfügt, bleibt es doch – auch im Roman – ein eigenes, separates Thema, das in dem ökonomistischen Erklärungszusammenhang nicht aufgeht, der alle Gewalt aus den kapitalistischen Produktionsverhältnissen und der Kultur der Konkurrenzökonomie herleitet. Ein anscheinend unbedingter Wille zur großen Synthese, zur konzeptionellen Einheit gebietet daher die Zusammenführung auch der letzten losen Fäden, die in diesem bloß formal polyperspektivischen Erzählgeflecht noch nicht ganz konvergent verlaufen, die Integration der partiellen Erklärungen zum umfassenden theoretischen Zusammenhang. Verfahrenstechnisch wird diese Zusammenführung bewerkstelligt, indem die Fäden mechanisch miteinander verzwirbelt, verknäult werden, was bezeichnenderweise oft in einer eher theoretischen Sprache vonstattengeht:

Die puritanische Männergesellschaft, deren Idol der anal fixierte sparsame Milliardär ist, hält die Sexualität für einen widernatürlichen Luxus, der Konsumtionssphäre angehörig, und sie verbietet sie sofort, wenn sie über die Macht dazu verfügt. (Im Gefängnis, im Gefangenenlager, im Irrenhaus, in der Fabrik, im Internat, in der Kadettenanstalt, im Konzentrationslager, im Priesterseminar.) [...] (M 106)

Diese Reflexion ist interessanter Weise keiner Sprechinstanz zuzuordnen – sie steht als Abschluss einer kurzen Reihe von Textblöcken, die das Thema ‚Sexualität im Asyl‘ behandeln; die Sprechinstanz bleibt unbestimmt – es gibt bisweilen ein „ich“, doch die letzte eindeutige Sprecher-Zuordnung steht fünf Seiten und etliche Textblöcke früher: „Öchsel, Beobachtungen“ (S. 101). Es könnte sich also um eine Reflexion Öchsels handeln. Die relative Entfernung der Passage von jeder Zuweisung zu einer intradiegetischen Sprechinstanz scheint mir jedoch insofern signifikant, als es in Wahrheit ganz einfach des Autors eigene Ansichten sind, die hier kundgetan werden. Die weiter oben zitierte Passage aus der Diskussionsrunde von 1978 belegt dies m. E. hinreichend und formuliert überdies den behaupteten Zusammenhang noch expliziter – hier nochmal zur Auffrischung „Was waren

deutsche Tugenden? Gehorsam, Unterwerfung, Fleiß, Treue, Enthaltbarkeit. Diese ganze Litanei, Feindlichkeit gegen Sexualität, gegen menschliche Bedürfnisse, gegen Sinnlichkeit, gegen sogenannte Persionen, und sicherlich ist diese Antisexualität und Gemütsfeindlichkeit autoritätsdienlich und staatsförderlich“ (RBS 236). Ganz auf der Linie des 1970er-Zeitgeists, glaubt Kipphardt unerschütterlich an die positive, ja heilende Wirkung der Sexualität. Wer sich sexuell zwanglos auslebt, der ist für die Zwecke von Macht und Profit weniger verwertbar, wo nicht immun gegen ihren Zugriff, so scheint Kipphardt zu meinen. Daraus folgte aber nicht zwangsläufig im Umkehrschluss, dass die kulturelle Sexualmoral oder ganz spezifische historische Manifestationen davon kausal (und quasi intentional) aus der Angst der Mächtigen vor der befreiten Sinnlichkeit der Untertanen herzuleiten wären. Dies ist m. E. einer der schwächsten Punkte von Kipphardts Gesellschaftskritik. An solchen Synthesversuchen wird sehr deutlich, dass das theoretische Substrat des Romans (Theorie als Grundlage der Poesie) dessen deskriptive und analytische Möglichkeiten drastisch einschränkt.

Jürgen Link hat in seiner großen Studie zum Normalismus das Scheitern ambitionierter theoretischer Angriffe auf die gesellschaftliche Wirklichkeit nach 1945 als Folge eines „semsynthetischen“, von vornherein auf Einheitlichkeit zielenden Erklärungsansatzes aufgezeigt.⁹⁴ Man muss nicht unbedingt den Normalismus-Begriff als ultimativen Erklärungsansatz zugrunde legen, aber die operative Trennung zwischen solchen Phänomenen, die Link als normalistische beschreibt, und dem Komplex ‚Kapitalismus‘, bzw. vorab die Unterscheidung zwischen normativ und normalistisch (Norm/Normativität/ Normierung vs. Normalität/Normalisierung), sowie auch die m. E. durchaus hilfreiche Differenzierung von Proto- und Flexibilitätsnormalismus, all diese Unterscheidungen wären doch hilfreich für das Projekt einer Gesellschaftskritik, die auf einer wirklichkeitsadäquaten Beschreibung und Analyse aufbaut statt auf vorgefassten Kriterien, die zudem – wie ich bis zum Ende dieser Studie zeigen zu können hoffe – aus der eigenen Poetik, d. h. aus dem (Wunsch-)Selbstbild Kipphardts als Autor und Künstler und letztlich aus bestimmten biografischen Komplexen sich herschreiben. Zu einem solchen „operativen“ (Link) Ansatz, der nicht alles auf den Nenner einer einzigen Erklärung zu bringen versucht und stattdessen die diskursiven Praktiken präzise zu analysieren unternimmt, hätte schließlich auch die Unterscheidung zwischen *Gesellschaft* und *Staat*, Kultur und Politik gehört, nicht um der säuberlichen Scheidung der Bereiche willen, sondern als eine nicht zuletzt *literarische* Frage, mit der die von den Kanonisierungsbeauftragten beglaubigte Konzeption des großen

⁹⁴ Siehe die Kapitel zu Adorno und Marcuse im III. Teil seines *Versuchs über den Normalismus*, S. 83–100.

Gesellschaftsromans, als der *März* in die Literaturgeschichte eingehen soll, steht und fällt. Denn, wie Max Goldt, einer der letzten echten Kulturkritiker inmitten des kollektiven Shitstorms wohlfeiler Regierungs- und Kapitalismuskritik, in seiner Kleistpreis-Rede angemerkt hat, gibt es einen (heute kaum mehr bekannten) Unterschied zwischen Gesellschafts- oder Kulturkritik und dem, was sich „Systemkritik“ nennt und sich dissidentisch gebärdet. Freilich zielt Kipphardts *März* durchaus auf die Masse der Bevölkerung, auf die ganz normalen, kleinen Leute, die in ihrer mikrosozialen Wirkungssphäre das große Übel re- und mitproduzieren. Mehr als andere Werke Kipphardts, die oft in einem sozusagen amtlichen oder zumindest halbamtlichen Handlungsrahmen spielen, in dem hohe Staats- und Parteifunktionäre, Vertreter offizieller Gremien, Revolutionäre und Beamte als dramatisches Personal auftreten, spielt *März* in dem gleichsam zivilen Milieu einfacher Leute. Gleichwohl spielt in den Wahnhaltungen des Protagonisten das Staatsmäßige – die Polizei, die Regierung, die Kirche als Institution – eine auffällig große Rolle. Selbst für das Sexualleben ist der Staat zuständig, weswegen wohl auch März den Polizeipräsidenten brieflich von seiner Onanie unterrichtet (was zwar auf einem authentischen Briefdokument aus Navratils Patiententextsammlung beruht und also nicht frei von Kipphardt erfinden ist, im Original ist der Empfänger der Mitteilung aber der Arzt; cf. M 87 und a+b 40).

Ich habe im Ersten Teil der Untersuchung die Frage in den Raum gestellt, ob die Modellierung der Wirklichkeit in März' Wahnsystem evtl. als eine zu stark protonormalistische zu beurteilen wäre, d. h. als eine Verkennung der *flexiblen* Normalisierungstechniken, die in Wirklichkeit um die Zeit der Handlung bereits auf das Subjekt einzuwirken begannen. Die gesellschaftliche Realität der 1970er Jahre, in denen der Roman entstand, und der Nachkriegszeit bis in die 1960er, in der ein Großteil der Handlung spielt, war sehr wohl noch geprägt von protonormalistischen Elementen. Man darf bspw. nicht vergessen, dass die Sexualmoral damals auch noch ganz offiziell gesetzlich verankert war (Strafbarkeit unehelichen Geschlechtsverkehrs usw.), also tatsächlich der Staats- und Justizgewalt unterstand. Auch kamen polizeistaatliche und autoritär-repressive Tendenzen im Verlauf der politischen Entwicklung der frühen Bundesrepublik immer wieder zum Vorschein. (In *März* ist zudem das Zusammenfallen von Politik und Privatem, Staat und Gesellschaft sinnfällig verkörpert in der Figur von März' Vater, der ja Polizeibeamter⁹⁵ von

⁹⁵ Diese sehr plakative Umsetzung des antipsychiatrischen Theorems von der strukturellen Kongruenz zwischen Familie und Staat (Vater und Polizei in *einem*) ist sicherlich von Kipphardt willkürlich hergestellt. Immerhin gibt seine wohl wichtigste Materialquelle, Herbecks Biografie, eine mögliche Vorlage für diese Fiktionalisierung her: Als Beruf von Ernst Herbecks Vater ist in Navratils Lebensabriss „Beamter“ angegeben. In die Figur des Vaters März sind aber nachweislich auch Episoden eingegangen, die eins zu eins auf das Verhalten von Kipphardts

Beruf ist...) Es entspricht also durchaus der damaligen Realität, wenn in Kipphardts Roman die Gespenster des autoritären Staats in Gestalt von Polizei und Obrigkeit durch die paranoischen Produktionen des Protagonisten geistern. Gleichwohl sind *spätestens* die 1970er Jahre andererseits ein Zeitraum massiver Umwälzungen auf dem Gebiet von *Gesellschaft* und *Kultur*. Trotz aller restaurativen Tendenzen war das unter der (in *März* verschiedentlich beschworenen) Hegemonie Amerikas stehende Nachkriegs-Deutschland, an dessen Spielregeln sich März nicht anzupassen vermag, nicht mehr ganz das protonormalistische Reich, als das es, wohl wegen der einfacheren Kritisierbarkeit einer solchen Formation, noch lange gezeichnet wurde. Nicht zuletzt aufgrund des kaum zu unterschätzenden kulturellen Einflusses der USA erfuhr die Gesellschaft der BRD (und nicht nur diese) in eben den Jahren, in die März' Geschichte fällt, irreversible kulturelle Wandlungen, hin zu einer kulturellen und sozialen Wirklichkeit, die eine Ableitung aus dem preußischen Geist des Deutschnationalismus allein, wie Kipphardt sie hier noch einmal versucht, nicht erlaubt. In einem annähernd zeitgenössischen Beitrag zu *März* (aus dem Jahr 1980) wird die leichte Überzogenheit und Unangemessenheit von Kipphardts Darstellung so formuliert: „Manches mag im Zeitalter einer eher permissiven Erziehung so wirken, als habe Kipphardt etwas zu tief ins Arsenal früherer Erziehungsfehler gegriffen“.⁹⁶ Freilich erzählt *März* von einer Kindheit, deren erstes Jahrzehnt noch in die Zeit des Nationalsozialismus fällt, und einer Jugend in der unmittelbaren Nachkriegszeit, also der Ära Adenauer, und nicht von der Erziehung eines Kindes in den 1970er oder gar 80er Jahren. Gleichwohl weist die zitierte Bemerkung in ihrer Beiläufigkeit in die richtige Richtung.

Die analytischen Mängel auf Ebene der Beschreibung finden ihre Entsprechung in symptomatischen Fehlleistungen, die Kipphardts simplifizierende Kulturdiagnostik ins Ästhetisch-Poetologische, in Stil und Utopie-Reflexion hinein verlängern. Allenthalben merkt man dem *März*-Roman den unbedingten Glauben des Autors an die ästhetische Radikalität und befreiende Kraft des Kräftig-Deftigen an – eine Art Vitalismus, der sich im Sprachgebrauch kundtut. So wird der Protest gegen die „Männergesellschaft“ ins Werk gesetzt mit vulgärsprachlichen Apostrophierungen vorzugsweise weiblicher Genitalien, „Fut“

eigenem Vater (der Zahnarzt war) zurückgehen – was bemerkenswert ist, da dieser als politischer Gegner (und Häftling) des NS-Regimes und überzeugter Linker auf der direkt politischen Ebene wenig mit März' Vater gemeinsam hat. Dass die beiden Gestalten trotzdem gewisse Züge teilen, zeigt immerhin, dass Kipphardt prinzipiell einzelne Züge isoliert betrachten konnte – auch kritische Gesinnung und politische Unangepasstheit kann mit autoritären Charakterzügen und erzieherischer Gewalt einhergehen; im Roman allerdings wird dann eher versucht, alles aus *einem* herzuleiten.

⁹⁶ Höfer 1980: 122.

und „Möse“, seltener auch „Titten“ als Zauberwörter gegen die Repression des Sexuellen.⁹⁷ Diese ja auch anderswo in der Literatur der Zeit in Kurs stehende Ästhetik, die die Kritik am Patriarchalismus selbst im Stil eines „männlichen Protests“ inszeniert, zeugt von einer wirklich hoffnungslos naiven Vorstellung von Revolution, die selbst bei einem zweifellos aufgeklärten, mit Marx im Original vertrauten Intellektuellen wie Kipphardt zu eigentümlich unterreflektierten Produktionen führte. Das Brachiale als psychologische ‚Triebstruktur‘ dieser Art von engagierter Literatur äußert sich nicht zuletzt im Umgang mit dem, worum es eigentlich doch gehen soll, wessen aber die theoretisch fundierte Welterklärung nur gelegentlich, zur Auffrischung sozusagen in kleinen Stichproben bedarf: der Wirklichkeit. Es gibt eindrucksvolle Belege dafür, wie Kipphardts theoretisches Bescheid-Wissen mit einer weitreichenden Bereitschaft zum gewaltsamen Zurechtbiegen von Erklärungen einherging, das sozusagen das motorische Symptom des Nicht-wirklich-wissen-Wollens darstellt. Das äußert sich nicht zuletzt dann, wenn der an Marx und Faschismusanalyse geschulte Erklärdiskurs mit neueren kulturellen Entwicklungen sich konfrontiert sieht. Da in seiner Theorie die „puritanische Männergesellschaft“ und der Staat als ihr Machterhaltungs- und Repressionsinstrumentarium die vitalistische Kraft des Sexuellen fürchten und unbedingt unterdrücken müssen, tut Kipphardt sich ein wenig schwer mit der Einordnung bestimmter Phänomene, die mit seiner Gesellschafts-Diagnose auf den ersten Blick wenig vereinbar scheinen und die er, als weltzugewandter Zeitgenosse, doch registrieren muss. So lesen wir in einem seiner Notathefte den folgenden, unsäglichen Eintrag aus dem Jahr 1978 oder 79, in dem das eigenwillige Zurechtbiegen des der eigenen Welterklärung Inkongruenten fast als ein Ächzen hörbar ist:

Natürlich ist Playboy eine Homosexuellenzeitschrift, sie maskulinisiert und macht die Frau, die gefürchtet wird, zum Objekt, das verfügbar ist, wenn man nur wolle, was man nicht will.

Das Verhältnis der puritanischen Herrengesellschaft zum Geld, zum Ausgang, zum Anus. (RBS 233)

⁹⁷ Von heute aus – vom Standpunkt der realexistierenden sexuell befreiten Gesellschaft und der ubiquitären öffentlichen Erotik – betrachtet, können sowohl das emanzipatorisch-utopische Potenzial des Sex als auch die ästhetische Innovationskraft der vulgärsprachlichen Poesie in ernsthafte Zweifel gezogen werden, wo nicht als widerlegt gelten. Wie ebenfalls Max Goldt in der kulturkritisch glänzenden Analyse *Der Kleinbürger zwischen Statistik und Traum* (Goldt 2012) und der Vorarbeit *Der erneuerte Spießer* (Goldt 2007) ausführt, ist ja der heutige kleinbürgerliche Durchschnittsmensch der sexuell ‚befreiteste‘ von allen. Kein subversives Potenzial also des sexuellen Hedonismus, kein Ende des sexuellen *Leidens* aber auch durch die ‚Befreiung‘ des Diskurses darüber! Die konkreten Fortschritte sowohl auf gesellschaftlichem wie juristischem Gebiet bleiben natürlich Fortschritte, nur ist das Sexuelle heute kaum weniger *problematisch* als zuvor (allenfalls in anderer Hinsicht), und den Kapitalismus und die Produktionswilligkeit der Untertanen hat das alles kaum tangiert.

Im selben Kontext findet sich auch die extrem zeittypische Notiz: „Jedes Kind ist vor der Indoktrination durch die Familie und Schule seinem Wesen nach ein Künstler, ein Erfinder, ein Revolutionär.“⁹⁸ – Abgesehen von der etwas unredlichen Art, wie Kipphardt sich psychoanalytische Theoreme (Geld, Kot, Analerotik) zur Konstruktion eines doch tragenden Verbindungsglieds seiner eigenen Welterklärung – es handelt sich hier nämlich um die Anschlussstelle der Sexualitätsthematik an sein „Abrahamismus“-Modell – zu eigen macht, wo er doch sonst allenthalben mit selbstgefälligem Spott gegen die Psychoanalyse um sich wirft, ist die Notiz vor allem deswegen so unsäglich, weil sie auf Biegen und Brechen seine Thesen von der „puritanischen Männergesellschaft“ (wohl Max Weber?) und dem revolutionären Vitalismus der Sexualität zu behaupten versucht angesichts der längst augenfälligen Tatsache, dass die bereits in Gang gesetzte ‚Befreiung‘ der Sexualität sich mit dem Geist des Kapitalismus bestens verträgt und diesem kein Härchen krümmt. Kipphardts Reaktion ist im Grunde fast protonormalistisch, ja beinahe klassisch-psychiatrisch: Er pathologisiert gewissermaßen die seinen Ansichten widersprechenden Tatsachen, erklärt die kapitalismuskonforme Heterosexualität für verkappte Homosexualität und diese implizit zu einer (anti-vitalen) Perversion oder Degeneration der guten, vitalen, natürlichen, *gesunden* Sexualität, die wie eh und je die heterosexuelle ist. Der so gar nicht androgyne Kipphardt, der damals schon einen sehr herrenhaften Habitus pflegte, bemüht sich hier und in *März* sicher ganz redlich, mit allerbesten Absichten, um eine Identifikation mit dem Weiblichen, gar um eine Art Feminismus, wenn mir recht ist. Gleichwohl zeigt sich Kipphardt gerade auf diesem Gebiet eine geradezu haarsträubende Verbohrtheit. Auf die weiter oben zitierte Passage aus *März*, wo das Gerede von der „puritanischen Männergesellschaft“ auch in den Roman eingeführt wird, folgt dort eine Betrachtung über die Erscheinungsformen des Sexuellen im Asyl, und Homosexualität wird dort, im Rahmen von Kipphardts auf Hochtouren laufender psychiatriekritischer Erklärmaschine, als eine quasi pathologische Entstellung, gleichsam eine durch Käfighaltung pervertierte Heterosexualität dargestellt. Dass *März* – trotz des großen Engagements und der umfangreichen Recherche-Vorarbeiten des Autors, trotz des Einbezugs umfangreichen Faktenmaterials und trotz seiner erklärten Absicht, zu ergründen und zu erklären – in vielem eine ernstzunehmende Auseinandersetzung mit den Komplexitäten des Wirklichen vermissen lässt, wird an einer Aufzählung wie der oben zitierten deutlich, wo in

⁹⁸ Eine weitere Eintragung: „Das uns natürlich scheinende Bedürfnis nach Sauberkeit, körperlicher Hygiene wäre den Menschen des 17. Jahrhunderts wie ein Wahn erschienen“ (RBS 233). Gewiss, aber andererseits war auch die Säuglings- und allgemeine Sterblichkeit im 17. Jh. dramatisch höher, was mit Hygiene vielleicht mehr als mit medizinischem Fortschritt zu tun hat; und die ‚Mikroben‘, vor denen man sich heute gewiss etwas übertrieben fürchtet, sind eben doch kein *Wahn*, sondern existieren (und existierten bereits im 17. Jh.) *wirklich* – im Gegensatz zu den nur ‚metaphorischen‘ Geheimdiensten und Staatsinstanzen, von denen so viele Schizophrene sich verfolgt fühlen, oder im Gegensatz auch zur „puritanischen Männergesellschaft“ Kipphardts.

großem Zug, „querbeet“, mit „radikaler“ Unbekümmertheit alles in einen Topf geworfen wird: Überall verbietet die puritanische Herrengesellschaft die Sexualität, um ungestört von der vitalen „Fut“- und „Mösen“-Sexualität dem Geld, dem Anus huldigen zu können: „Im Gefängnis, im Gefangenenlager, im Irrenhaus, in der Fabrik, im Internat, in der Kadettenanstalt, im Konzentrationslager, im Priesterseminar.“ (106) Was da alles durcheinander geworfen wird, soll auf einen analytischen Nenner gebracht werden, aber es dampft keine Erkenntnis aus dem großen Topf; es wird bloß alles zu einem Einheitsbrei verkocht, der zwar recht deftig schmeckt, aber auch pappsatt und selbstzufrieden macht, ein Zustand, der die Denktätigkeit doch arg beeinträchtigt.

Religiöse und mythische Reflexionsfiguren in *Schwindel. Gefühle*.

Auch im Falle von *Schwindel. Gefühle* bietet es sich an, den Zugang zum Thema der Traumarbeit über die religiöse Motivik zu suchen. Abgesehen davon, dass bestimmte Motivkomplexe – etwa der der Heiligen – auch in anderen Werken Sebalds eine bedeutende Rolle spielen, erklärt sich die Präsenz religiöser Motivik in *Schwindel. Gefühle* schon aus dem narrativen Rahmen der Italienreisen, die ja ein Genre darstellen, in dem die Betrachtung von Kunstwerken traditionell viel Raum einnimmt. Wenn nun auch Sebalds ‚Italienische Reise‘ von der klassizistischen Bildungstradition bewusst sich absetzt, so handelt es sich doch um eine nicht minder gelehrte Italienreise, und tatsächlich enthält der Text viele Beschreibungen von Kunstwerken, bei denen es sich fast ausschließlich um Darstellungen religiöser Motive handelt. Der Erzähler interessiert sich freilich mehr für spätgotische Malerei als für die der hohen Renaissance. Die Auftritte von religiösen Figuren wie Heiligen oder Engeln beschränken sich jedoch nicht auf den Rahmen von Ekphrasen zu konkreten Kunstobjekten. Sie treten vielmehr in vielen verschiedenen „Begleitrealitäten“¹ auf, in Träumen, Visionen, auf Gemälden und bisweilen auch als scheinbar reale Personen, die dem Erzähler auf seinen Italienreisen und anderswo über den Weg laufen.

Darüber hinaus wird die Beschäftigung mit der religiösen Motivik dem Rezipienten auch nahegelegt durch eine Abbildung in *All'estero*, die das Faksimile einer Buchseite aus einem Italienisch-Wörterbuch zeigt, das der Erzähler auf seiner Italienreise 1987 mit sich führt. Es handelt sich, dem Text zufolge, um „ein praktisches Hilfsbuch“ aus dem Jahr 1878, das „einem Großonkel mütterlicherseits“² gehört hatte“ und sich nun im Besitz des Erzählers

¹ Cf. Peter Oberschelp's Essay „Oneiroi“, der sich mit der Frage beschäftigt, welche spezielle Bedeutung Träumen in der ohnehin stets traumnahen Prosa Sebalds zukommen könnte (Oberschelp 2009b).

² Dieser Großonkel des Ich-Erzählers wäre möglicherweise mit der Titelfigur der Erzählung *Ambros Adelwarth* in *Die Ausgewanderten* zu identifizieren (bzw. als Entwurfsvorstufe zu diesem): Die Nachforschungen Scott Bartschs haben einen engen genetischen Zusammenhang aufgezeigt zwischen *Schwindel. Gefühle* und *Die Ausgewanderten*, die aus einem ursprünglich zusammenhängenden, einzigen Erzählprojekt (in Exposés als „Prosaprojekt“ bezeichnet) hervorgegangen sind. Die von Italien ausgehende Orient-Reise des Großonkels Adelwarth, die in DA eine eigenständige Binnenerzählung darstellt, sollte evtl. ursprünglich in einen Zusammenhang gebracht werden mit den Italien-Aufenthalten des Ich-Erzählers, die später zur Erzählung *All'estero* wurden. Auf einer in den Text eingefügten Abbildung, die wohl das Exlibris des Onkels zeigen soll, erscheint der (italianisierte) Name „Giuseppe Berger“, sodass der (fiktive) Großonkel in SG wohl Josef Berger geheißen haben mag. Das spricht nicht unbedingt gegen einen Zusammenhang mit der Figur Ambros Adelwarth; als die einzelnen Stoffe von SG und DA im Laufe der Materialbearbeitung und Fiktionalisierung zwei separaten Buchprojekten zugeordnet wurden, hat Sebald manche geplante Querverbindung fallengelassen; der sonst nirgends im Werk mehr in Erscheinung tretende Giuseppe Berger mag also ein Relikt aus einer früheren Konzeptionsphase sein. (Cf. Bartsch 2017.)

befindet; es trägt den Titel *Der Beredte Italiener* (AE 119). Die Abbildung (SG 120) – wie sämtliche Abbildungen in Sebalds Büchern ohne Bildunterschrift und in diesem Fall auch ohne direkten Kommentar im Erzähltext – zeigt Seite 33 des Lexikons. Die Lemmata (italienisch | deutsch) sind in thematischen Gruppen angeordnet, die durch Querstriche optisch voneinander abgesetzt sind, wobei auch die Abfolge der Gruppen eine gewisse innere Logik zu haben scheint (soweit dies anhand des abgebildeten Ausschnitts erkennbar ist): Ganz oben auf der abgebildeten Seite stehen noch die drei letzten Wörter einer sicherlich umfangreicheren Gruppe, als deren Thema die christlichen Feiertage zu vermuten sind. Darauf folgt eine Gruppe von religiösen, metaphysischen und moralischen Begriffen sowie Ausdrücken für Emotionen (Liebe, Hass usw.), und schließlich noch die ersten Lemmata einer weiteren Gruppe, die erkennbar das Thema Verwandtschaft behandelt („i genitóri | die Eltern; il padre | Vater; la madre | Mutter; il nonno, l’avo | Großvater“ usw.). – Auf der abgebildeten Buchseite sind nun einige Wörter unterstrichen; von wem die Unterstreichungen stammen (ob vom Großonkel oder vom Erzähler selbst oder jemand anderem), geht aus dem Text nicht hervor. Man könnte wohl auch so etwas wie einen metaleptischen Eingriff des impliziten Autors darin sehen, der mit den Unterstreichungen im Italienischbuch seines Erzählers gleichsam eine Leseanleitung für den Text gibt. Mit der gebotenen Skepsis gegenüber solchen textimmanenten Selbstdeutungen (zumal eingedenk der nichtmedizinischen Zweitbedeutung des Titelwortes „Schwindel“) will ich hier von der These ausgehen: Die Unterstreichungen im „Beredten Italiener“ markieren rezeptionslenkende Stichwörter. Die unterstrichenen Wörter sind nun folgende: „tutti i santi | Allerheiligen“, „il Carneválo | Fastnacht“, „l’ángelo | der Engel“, „il peccáto | die Sünde“, „la paura | die Furcht“, „la verità | die Wahrheit“, „la bugía, la menzogna | die Lüge“ und schließlich „il dolóre | der Schmerz“ (cf. Abb. AE 120).

Sünde und Furcht, Wahrheit und Lüge, Allerheiligen und Karneval sowie, zunächst einzeln stehend, der Engel und der Schmerz. Zwischen den Begriffen lassen sich (wo nicht ohnehin ein offensichtliches Gegensatzpaar vorliegt, wie im Fall von „Wahrheit“ und „Lüge“) anhand des Kontexts verschiedene Verbindungen herstellen. So bilden einerseits „Engel“ und „Schmerz“ ein mögliches Paar angesichts einer (unten noch ausführlicher zu besprechenden) Ekphrase zu einem Giotto-Fresco, die das Motiv des wehklagenden Engels ins Zentrum rückt; ein anderes Paar lässt sich aus „Schmerz“ und „Furcht“ bilden, wenn man eigenmächtig etwas umformuliert und „Furcht“ durch das Synonym „Angst“ ersetzt: Dann erhält man nämlich das Paar „Angst und Schmerz“, wie es im Titel der Aufsatzsammlung *Studien über Angst und Schmerz* von Rudolf Bilz (Band 2 seiner *Paläoanthropologie*) steht, die eine der wichtigsten theoretischen Quellen für Sebalds anthropologisches Denken ist und sämtlichen Essays von

Sebald zitiert wird, die für den hier untersuchten Konnex von Psychopathologie und Poetik relevant sind. – Das somit gegebene Begriffsinventarium stellt freilich eine ebenso plausible wie letztlich unverbindliche ‚Interpretationshilfe‘ bei. Im Grunde führen einen die unterstrichenen Begriffe als Rezeptionsstichworte nicht zu irgendwelchen Antworten. Man müsste evtl. sogar mit einer gewissen Mystifizierungs-Absicht rechnen, was freilich in den Stichworten „Wahrheit“ und „Lüge“ und „Karneval“ selbst angedeutet ist, die sicherlich auch metafictional zu lesen sind als Verweise auf das Spiel, das der Autor mit seiner autofiktionalen und pseudodokumentarischen Authentizitäts-Fingierung treibt. Interessant ist auch, welche Wörter auf der abgebildeten Buchseite *nicht* unterstrichen sind. Dass „Gesù-Cristo“ den Erzähler nicht sehr interessiert, mögen wir ihm (eingedenk Sebalds Kritik an *März*) glauben. „Il creatóre“ dagegen wäre zumindest indirekt schon als ein Thema in *Schwindel. Gefühle.* zu identifizieren, sofern der Schöpfer in der Frage nach der Ordnung, Gutartigkeit oder Sinnhaftigkeit dessen, was einmal Schöpfung hieß, also im kosmologischen Theodizee-Problem, mit dem sich der Text doch unter anderem auch befasst, impliziert ist. „Teufel“, „Paradies“, „Fegefeuer“, „Hölle“ sind ebenfalls nicht hervorgehoben – gleichwohl will ich im letzten Kapitel dieser Untersuchung (IV/8) versuchen, unter dem Stichwort der ‚utopischen Ausblicke‘ die versprengten Überbleibsel des Paradieses einzusammeln, die sich in *Schwindel. Gefühle.*, wie ich meine, doch finden. Aber ich will ja froh sein, dass die Unterstreichungen im „Beredten Italiener“ mir nicht diktieren, mich mit dem Schöpfer und der Schöpfung im Ganzen zu befassen, also mit Gott und der Welt, sondern mir gestatten, meine Analyse auf einige bestimmte Motive einzugrenzen.

Von den unterstrichenen Begriffen verweisen nur drei auf religiöse *Motive* im eigentlichen Sinne – die übrigen Begriffe sind Abstrakta, („Wahrheit“, „Lüge“, „Sünde“ usw.). Das Stichwort „Carneválo“ ist wohl eher poetologisch aufzufassen (etwa im Sinn des bekannten Konzepts von Michael Bachtin) und lässt sich nicht auf konkrete Motive beziehen. Bleiben „*Allerheiligen*“ und „*Engel*“. Aus diesen beiden Stichworten leiten sich die Analysen in den ersten drei Sektionen dieses Kapitels ab: Zunächst werden unter dem Stichwort „*Allerheiligen*“ Erscheinungen (1.) verschiedener HEILIGER in *Schwindel. Gefühle.* betrachtet. Ich konzentrierte mich bei der Untersuchung nicht nur auf *All'estero*, sondern beziehe mich auf den Gesamttext. Dem (2.) HEILIGEN GEORG ist sodann eine eigene Sektion gewidmet, weil er (als einer von Sebalds Namensheiligen) eine besondere Rolle in *Schwindel. Gefühle* spielt. Die dritte Sektion beschäftigt sich mit dem (3.) ENGEL-Motiv. Eine vierte Sektion ist anschließend dem (4.) JÄGER GRACCHUS gewidmet, der zwar in den Rezeptionsstichworten im „Beredten Italiener“ namentlich nicht vorkommt und auch keine

religiöse Figur im eigentlichen Sinne darstellt. Aufgrund seiner zentralen konzeptionellen und kompositorischen Bedeutung als Leitmotiv in *Schwindel. Gefühle.* muss die Gracchus-Gestalt aber ohnehin irgendwo behandelt werden (man kommt nicht umhin), und zu den religiösen Figuren passt sie recht gut: Der eklektisch-synthetische Kunstmythos, als welchen man Kafkas *Jäger Gracchus* bezeichnen kann, weist in einigen Elementen Anklänge an religiöse Mytheme auf, und zudem bezieht sich die Gracchus-Fabel vielfach auf religiös-metaphysische Kategorien wie Schuld, Verdammnis, Jenseits usw.

Bevor ich nun die Untersuchung mit den HEILIGEN beginne, ist aber noch ein auffälliger Befund anzumerken: Die in *All'estero* abgebildete Seite aus dem Italienischwörterbuch zeigt u. a. auch die Begriffe „Liebe“ (l'amóre) und „Krankheit“ (la malattia), und beide sind *nicht* hervorgehoben. Auch in der Sektion der Verwandtschaftsbegriffe, die auf der abgebildeten Buchseite zum Teil noch zu sehen ist, ist kein einziges Wort unterstrichen: weder „die Eltern“ (i genitori), noch „der Großvater“ (il nonno, l'avo), obwohl der Verwandtschaftskomplex und namentlich diese Personen, wie ich vorgreifend sagen kann (→ III/6), eine durchaus wichtige Rolle für die Interpretation von *Schwindel. Gefühle.* spielen. Man sollte also, wie zuvor schon erwogen, dieser ‚Rezeptionshilfe‘ nicht allzu sehr vertrauen. Hier ging es aber ohnehin nur darum, einen schönen Einstieg in den religiösen Motivkomplex – der sich auch tatsächlich als überaus ergiebig erweisen wird – zu finden, den wir nun gefunden haben, und so kann es losgehen.

Allerheiligen

Der direkteste Bezug zu diesem Schlagwort lässt sich natürlich zu der in Kap. I/2 schon betrachteten Episode herstellen, in der der Erzähler am Allerheiligentag 1980 in seinem Hotelzimmer in Venedig in eine Art Starre oder Lähmungszustand verfällt. Eine Mimikry an die Toten, die erst am 3. November, also nach Allerseelen, nachlässt. Bedeutend ist hier die Verbindung dieses Datums mit einer Kindheitserinnerung des Erzählers – der ersten im Verlauf der Erzählung, die mithin auf die große Kindheitsrekonstruktions-Erzählung des vierten Teils, *Il ritorno in patria*, vorausdeutet. Auch diese sieben Jahre später stattfindende wirkliche Rückkehr an den Ort der Kindheit spielt Anfang November, zur gleichen Zeit im Jahr wie die Venedig-Hotelzimmer-Episode in *All'estero*, eine kompositionelle Korrespondenz, angesichts derer das gesamte Unternehmen des *ritorno* gleichsam als eine literarische Gedenkfeier, als Allerheiligen- oder Allerseelen-Beschwörung erscheint. Dass ‚Totengedenken‘, oder allgemeiner die Erinnerung des Vergangenen in Sebalds

poetologischen Statements geradezu mit der Definition von Literatur als Kunstform zusammenfällt, ist geschenkt, muss aber auch hier natürlich zumindest nochmal erwähnt werden. Der Erzähler behauptet ja, schon als Kind nichts „sinnvoller“ gefunden zu haben als die beiden Tage des Totengedenkens Anfang November, womit, neben der offensichtlichen Funktion der Verlängerung des melancholischen Habitus des Schriftstellers bis in die Kindheit zurück, auch die Kategorie des „Sinns“ mit der Vergangenheit, mit dem Metaphysischen und nicht zuletzt mit volksreligiösem Brauchtum in Verbindung gebracht wird.

Das Allerheiligen-Thema ist also nicht nur mit dem ihm ohnehin inhärenten Moment des Erinnerns, des Gedenkens verbunden, sondern im Kontext der Venedig-Hotelzimmer-Episode auch speziell mit dem Thema der Kindheit des Ich-Erzählers. Allerdings passt der Aspekt des Totengedenkens eher zum Allerseelenfest. Das Stichwort *Allerheiligen* wäre daher, über die konkrete venezianische Allerheiligen-Episode hinaus, auf den Motivkomplex der Heiligen zu beziehen, der in *Schwindel. Gefühle.* eine bedeutende Rolle spielt. Sebalds Buch ist allerdings nicht geradezu als ein literarisches ‚Allerheiligenfest‘ zu bezeichnen, denn von Vollzähligkeit kann keine Rede sein. Nicht nur auf die namentlich genannten christlichen Heiligen im eigentlichen Sinne, die in verschiedener Form und Gestalt auftreten – darunter die Heiligen Franz, Katharina, Thekla, Antonius und allen voran der Hl. Georg – könnte man das Stichwort beziehen, sondern auch auf eine Versammlung anderer, profaner Gestalten, denen in Sebalds *idios kosmos* eine analoge Funktion zukommt. Des Öfteren wurde Sebalds Haltung bestimmten anderen Schriftstellern gegenüber als „hagiografisch“ beschrieben (oft kritisiert), und es ist sicherlich kein allzu unsauberer Sprachgebrauch, wenn man Gestalten wie Robert Walser und Franz Kafka als Sebalds literarische ‚Hausgötter‘ oder eben seine selbstgewählten Schutz-‚Heiligen‘ bezeichnet. Stendhal wäre, obwohl er eine so offenkundige Rolle in *Schwindel. Gefühle.* spielt, hier auszunehmen, auch andere aus der Literaturgeschichte bekannte Figuren wie Casanova oder Grillparzer, an die sich der Erzähler erinnert, sodass man die kleine Sammlung von Schriftstellerporträts, die das Buch enthält, mitnichten als eine Versammlung (und schon gar keine *Vollversammlung*) seiner persönlichen literarischen ‚Heiligen‘ missverstehen darf. Gleichwohl sind der Heilige Robert und der Heilige Franz (von Prag) durchaus zur Gruppe der Sebald’schen ‚Nothelfer‘ hinzuzuzählen und das Heiligen-Thema sicherlich auch auf literarische ‚Hagiografie‘ zu erweitern.

Ich beschäftige mich hier im Folgenden indes mit den Heiligen im eigentlichen, religiösen Sinne. Die bedeutsamste Gestalt in *Schwindel. Gefühle.* ist ohne Zweifel der Heilige Georg – ein Namenspatron Sebalds, dessen zweites Initial, das G. in „W. G.“, für

Georg steht (nach seinem Vater Georg Sebalb – dazu ausführlich in III/6). Bevor ich mich dieser wichtigsten Heiligengestalt zuwende, seien hier die kleineren, verstreuten Fundstellen kurz betrachtet und analysiert, an denen andere Heilige eine Rolle spielen. Es sind dies (von ganz punktuellen Erwähnungen abgesehen) im Wesentlichen³ zwei längere Passagen.

[i.] **Heilige Thekla (Ekphrasis Tiepolo)** Die erste steht im narrativen Kontext der Bahnfahrt des Erzählers von Wien nach Venedig in *All'estero* (S. 57–60), also am Beginn der eigentlichen Italienreise. Die Schilderung der Bahnreise nach Italien zerfällt grob in zwei Episoden: die ausführliche Erzählung eines Traums, den der Erzähler während der nächtlichen Zugfahrt träumt – diesen Traum werde ich in Kapitel IV/8 behandeln –, sowie, nach dem Erwachen des Erzählers, eine Schilderung des Blicks aus dem Zugfenster, die jedoch bald wieder in eine von der erzählten Gegenwart wegführende Beschreibung übergeht, nämlich in die Ekphrase eines Gemäldes, das dem Erzähler angesichts der Landschaftseindrücke in den Sinn kommt. Ich zitiere die Passage in ihrem narrativen Kontext ausführlich:

Das Friaulische, ging es mir durch den Kopf, und damit dachte ich natürlich sogleich an die Zerstörung, die im Friaulischen vor wenigen Monaten erst sich zugetragen hatte. Nach und nach brachte das Morgengrauen verschobenes Erdreich, Felsbrocken, in sich zusammengesunkenes Bauwerk, Schutt- und Schotterhalden und hie und da kleine Zeltdörfer schemenhaft an den Tag. Es brannte fast nirgends ein Licht in der ganzen Gegend. Die aus den Alpentälern herauskommenden niedrigen Wolken, die sich hinstreckten über das verwüstete Gelände, verbanden sich in meiner Vorstellung mit einem Bild Tiepolos, das ich oft lange betrachtet habe. Es zeigt die von der Pest heimgesuchte Stadt Este, wie sie, äußerlich unversehrt, in der Ebene liegt. Den Hintergrund bildet ein Gebirgszug mit einem qualmenden Gipfel. Das über das Bild ausgebreitete Licht ist gemalt, so scheint es, durch einen Schleier aus Asche. Fast, so glaubt man, sei es dieses Licht, das die Menschen hinausgetrieben hat aus der Stadt auf das frei Feld, wo sie, nach einer Zeit des Herumtaumelns, von der aus ihrem Inwendigen hervordrängenden Seuche vollends niedergestreckt wurden. In der vorderen Mitte des Bildes liegt eine pesttote Mutter, das lebende Kind noch am Arm. Zur Linken, knieend, die heilige Thekla, in ihrer Fürbitte für die Bewohner der Stadt, das Gesicht aufwärts gekehrt, wo die himmlischen Heerscharen durch die Luft fahren und uns, wenn wir hinsehen wollen, einen Begriff geben von dem, was sich über unseren Köpfen vollzieht. Heilige Thekla, bitt für uns, auf daß wir von aller ansteckenden Sucht und unversehenem Tod sicher erlediget und von allem Anlauf des Verderbens barmherzig erlöst werden. Amen. (AE 59 f.)

³ Weitere Heiligenauftritte stehen im direkten Kontext von solchen des Heiligen Georg, sozusagen in dessen Gefolge, und werden daher weiter unten mit diesem behandelt.

Sofern mir hier nichts entgangen ist, wäre als reales (extrafiktionales) Geschehen, auf das sich der Erzähler hier bezieht, das Erdbeben in Friaul im Jahr 1976 zu identifizieren, das hier also ins Jahr 1980 verlegt wäre. Solche Umdatierungen sind für Sebald nicht untypisch, wenn es in diesem Fall auch nicht ganz einsichtig ist, was genau damit bezweckt wird. Da der Erzähler nach dem kurzen Blick aus dem Zugfenster gleich wieder in eine der ihn stets so zahlreich begleitenden Neben- oder eben „Begleitrealitäten“ übergleitet, mag man spekulieren, es sei Sebald vielleicht darauf angekommen, zwischen Traum- und Gemälde-Schilderung noch ein wenig ‚reale Realität‘ bzw. erzählte Gegenwart zwischenschalten, um die psychische Tätigkeit des Erzählers auf seiner Reise als eine nicht völlig halluzinatorische, sondern doch immer wieder am Realen, Gegenwärtigen verankerte zu gewährleisten; oder, ganz einfach, er habe in seiner Schilderung der Reise durch die Alpen gen Süden (immerhin eine recht spektakuläre Strecke) den Erzähler doch auch wenigstens *etwas* von der tatsächlichen Bahnfahrt selbst berichten lassen wollen, statt nur von Träumen und Meditationen. Dann wäre freilich anzumerken, dass gerade dieses kleine Realitäts-Zwischenglied ganz künstlich hergestellt ist, denn 1980 lag das verheerende Erdbeben nicht „wenige Monaten erst“ zurück. Da der Sebald'sche Erzähler gemeinhin nicht sehr bedacht darauf scheint, dass seine Assoziationen als besonders naheliegend oder gar zwingend daherkommen, wäre es eigentlich ebenso gut möglich gewesen, ihn sich einfach an das Erdbeben von 1976 erinnern zu lassen angesichts der draußen vorbeiziehenden friaulischen Landschaft, wie er ja auch sonst oft vom topographischen Gedächtnis ausgeht und viel weiter zurückliegende Ereignisse in seine Erzählungen einspinnt. Es muss also dahingestellt bleiben, warum Sebald die „Zerstörung im Friaulischen“ als so rezent darstellt – oder warum er die Erinnerung an das Erdbeben überhaupt heranzieht. Sicherlich passt das ganz allgemein ins erzählerische Konzept der Katastrophengeschichte (Ruinen-Landschaft etc.) und auch zum psychologischen Profil der Ich-Erzähler-Figur (melancholischer Blick), aber die Verbindung zu dem dann ausführlich beschriebenen Tiepolo-Gemälde⁴, das eindeutig als das Ziel der dürftigen Überleitung über die umdatierte Naturkatastrophe erscheint, ist doch bei näherem Hinsehen eine nur sehr lose, die Verknüpfung eine dünne, fadenscheinige. Explizit-vordergründig ist es die Verbindung des Gebirgshintergrunds mit einer bestimmten Art von Wolken, also eine landschaftlich-atmosphärische Assoziation, die die Relation zwischen dem gegenwärtigen Landschaftsbild und dem Gemälde herstellt. Allerdings ist die Stadt auf dem Bild ja gerade „äußerlich unversehrt“, entspricht also nicht den Ruinen und Schutthalden der an der Bahnstrecke liegenden Landschaft. Auch ist in der eigentlichen Bildbeschreibung gar nicht von „Wolken“

⁴ Das auf Deutsch unter dem Titel *Die hl. Thekla befreit die Stadt Este von der Pest* bekannte Gemälde befindet sich im Dom von Este (1759); es bezieht sich auf die Pestepidemie des Jahrs 1630.

die Rede, sondern das Bildelement, auf das Sebalds Beschreibung sich offensichtlich bezieht (und das man auch als eine dunklere Wolke interpretieren könnte), wird im Text als Rauchfahne gedeutet – was bei einer unabhängigen Betrachtung des Bildes keineswegs zwingend erscheint. Sollte es sich dabei um eine forcierte Um-/Fehldeutung⁵ handeln, so läge jedenfalls ihr Zweck auf der Hand: Offensichtlich soll hier eine Motivkorrespondenz hergestellt werden zu der vorangehenden Traumerzählung, die ein Landschaftsbild mit einem Vulkan schildert (→ IV/8). Und an einer späteren Stelle des Buchs, in *Il ritorno in patria*, ist eine Postkarte abgebildet, die den Vesuv zeigt – eines der frühesten Bilder, die sich dem Erzähler-Ich als Kind eingeprägt und seine kindlichen Vorstellungen und Erdkunde-Fantasien von der Welt und in Gang gesetzt hatten (→ III/6).

Das Traumbild, das der Tiepolo-Ekphrase im Text vorangeht, wird, wie gesagt, später noch ausführlich betrachtet⁵; an dieser Stelle sei nur auf einige direkte motivische Korrespondenzen zwischen Traumerzählung und Bildbeschreibung hingewiesen: In dem Traum (der bis auf das Motiv der Berge doch eine sehr andersartige Landschaft zeigt als das Gemälde und überhaupt ein von diesem sehr verschiedenes Gepräge hat) sieht der Erzähler u.a. eine Mutter, die, einen Kinderwagen schiebend, auf eine Ortschaft zugeht, und im Hintergrund (bzw. „zuoberst“, 58) einen feuerspeienden Berg. Auf dem Pest-Bild liegt dann eine tote Mutter am Boden, ein weinendes Kind bäuchlings auf ihrem Körper; der im Traum grell funkenstiebende Berg qualmt im Pestbild nur noch – fast scheint es, als wäre die Abfolge der beiden Bilder als eine chronologische Sequenz zu lesen. Das betrifft allerdings nur diese beiden Details, in anderen Aspekten sind die beiden Bilder sehr verschieden und nicht so direkt vergleichbar. Vor allem hat das erste, der Traum, eigentlich keine negative oder bedrohliche Atmosphäre und scheint mir daher nicht direkt auf das Pestbild vorauszuweisen. Die motivische Verwandtschaft lässt sich m. E. nicht auf einen genauen Begriff bringen. Klarer ist – auf Ebene der abstrakten Begrifflichkeit – der Bezug zwischen den auf den Traum folgenden Landschaftsbildern vom Friaulischen und dem Tiepolo-Bild: Es

⁵ Es ist einer der unglücklichen Aspekte einer systematisch gegliederten oder um so etwas wie eine systematische Gliederung doch zumindest bemühten Arbeit wie der vorliegenden, dass man bei der analytischen Darstellung narrative Zusammenhänge zerreißen muss, um dem einmal festgelegten Gliederungskonzept treu zu bleiben: Die Passage der Zugfahrt durch die Alpen in *All'estero* bildet offensichtlich eine nicht nur narrativ (räumlich-chronologisch), sondern auch motivisch zusammenhängende Sequenz, eine in sich relativ geschlossene Kompositionseinheit, und es wäre nur ‚natürlich‘, sie auch im Zusammenhang zu behandeln. Da aber die Analyse und Interpretation der anderen Elemente der Zugfahrt-Episode unter den Ordnungskategorien der vorliegenden Studie in den thematischen Kontext des IV. Teils sich einfügen, werden diese Teile des Texts an dieser Stelle der Untersuchung ausgespart und erst später eingehend behandelt. Leider ist es – zumal aufgrund der außerordentlich dichten Textur motivisch-kompositioneller Querbezüge in Sebalds Text – nicht ganz zu vermeiden, dass solche eigentlich für spätere Kapitel vorbehaltenen Textstellen punktuell doch bereits vorgreifend angesprochen werden müssen, was zu Redundanzen und den Lesefluss störenden Binnenverweisen im Fließtext führt.

handelt sich in beiden Fällen im weiteren Sinne um *Naturkatastrophen*, kollektive Unglücksfälle mit natürlichen (geophysischen bzw. biologischen) Ursachen. (Beim Traumbild dagegen kann man trotz des feuerspeienden Bergs weder von Katastrophe noch von Unglück sprechen.) Das Hervordrängen dieser Thematik ist hier insb. im Hinblick auf den Vergleich mit Kipphardt bezeichnend: Liegt bei diesem die erzählerische Aufmerksamkeit praktisch ausschließlich auf sozialem und politischem, also *gemachtem* Unglück, so scheint bei Sebald immer wieder auch die ‚naturphilosophische‘ bzw. (in Sebalds eigener Diktion) ‚naturgeschichtliche‘ Tiefenperspektive auf, die biologische Kreatürlichkeit des Menschen und die amoralische Prozesshaftigkeit der ‚Naturgeschichte‘. Ganz abgesehen vom Vergleich mit Kipphardt liegt eine gewisse literaturhistorische und poetologische Konsequenz darin, dass just an dieser Stelle – auf dem Weg nach Italien, am Beginn der eigentlichen ‚Italienischen Reise‘ – zum einen von *geologischen* Prozessen, zum anderen von einer *Seuche* (Krankheit), der Pest, die Rede ist, die idiomatisch mit der *Cholera* einhergeht. Die Angst vor der Cholera war ja noch Anfang des 20. Jh.s (und z. T. darüber hinaus) eine geläufige Sorge von Italienreisenden aus dem nördlicheren Europa, auch in der Literatur, so im *Tod in Venedig* und in den Tagebuchaufzeichnungen Brods und Kafkas von ihrer gemeinsamen Sommerreise im Jahr 1911 (um nur zwei der offensichtlichsten, für *Schwindel. Gefühle.* zweifellos einschlägigen literarischen Referenzen zu nennen). Und die Beschäftigung mit der Natur, vor allem mit Geologie (bzw. Geognosie, wie man damals wohl noch sagte) war ja ein vorzügliches Interesse des Italienreisenden Goethe, der auf dem Weg nach Süden über Steine, Gebirgsnatur, Wolkenbildung u. dgl. kaum weniger notierte als über Leute, Sitten und Kunst. Im Auftakt zu Sebalds ‚dunkler‘ Italienreise erscheint die Natur dann vornehmlich unter ihrem destruktiven, unheimlichen Aspekt.

Die Heilige im Bild hat nun die (im Text recht klar angegebene) Funktion, unseren Blick nach oben zu ziehen, in die Gefilde der Metaphysik: auf das, „was sich über unseren Köpfen vollzieht“. Die „himmlischen Heerscharen“, die dort oben durch die Luft fahren, sind auf einem Entwurf zu dem Pest-Bild im Dom von Este, einer Holztafel, die sich im Metropolitan Museum in New York befindet, ganz konkret abgebildet, als eine in Wolken und Dunstschleier gehüllte Figurengruppe um den weißbärtigen Gottvater: ein rosig hautfarbenes Gewimmel von Engeln, Putten usw. Die Beschreibung in *Schwindel. Gefühle.* klingt indes eher, als beziehe sie sich auf das im Dom von Este befindliche Gemälde.⁶ Auf diesem – ein Querformat im Gegensatz zu dem hochformatigen Entwurf, auf dem das Himmelsgeschehen die gesamte obere (größere) Hälfte des Bildraums einnimmt – sind die „himmlischen

⁶ Die Betonung des seltsamen Lichts und der als Qualm gedeuteten dunklen Wolke sprechen dafür – für beide Elemente finden sich in der New Yorker Skizze keine Entsprechungen.

Heerscharen“ gar nicht zu sehen; nur der Blick der Hl. Thekla weist hinauf zum Himmel, der aber außerhalb des Bildausschnitts liegt bzw. am oberen Bildrand beginnt, also buchstäblich *jenseits* der Darstellung, des Sichtbaren liegt. Das scheint mir durchaus im Sinne von Sebalds Ästhetik. Die New Yorker Vorstudie ist in der Ekphrase zwar offensichtlich mitgedacht, indem ja die „durch die Luft fahrenden“ Himmlischen explizit erwähnt werden (da Sebald Elemente von beiden Varianten als ein *einziges* Bild beschreibt, könnte man von einer Kontaminierung bzw. Verdichtung der beiden Bilder sprechen). Doch sie werden bei Sebald nicht plastisch *beschrieben*, sodass man m. E. die Dom-Variante, die den Himmel gleichsam offen lässt gerade dadurch, dass sie ihn am oberen Bildrand abschneidet, als die zugrunde liegende und maßgebliche identifizieren muss. Dieses Arrangement ist doppelt signifikant: *Einerseits* als programmatische Konzentration der konkretisierenden Schilderung auf das irdische Geschehen, das kreatürliche Leiden unten im Diesseits – *andererseits* in dem bloß deiktischen Verweis auf ein Metaphysisches, das gänzlich unbestimmt bleibt: Auch dies ein starker Kontrast zu Kipphardt, wo noch das ausgiebigste Schwelgen in religiösen Motiven in einem stramm säkularen Sinnhorizont verbleibt. – Mit dem „Amen.“ am Ende der dem Tiepolo-Bild gewidmeten Passage endet die Episode der Zugfahrt nach Venedig unvermittelt. Mit recht hartem Kontrast setzt dann, nach einem einfachen Absatz, die Erzählung neu ein mit der ganz beiläufigen Feststellung des Erzählers, er habe sich morgens in Venedig „beim Bahnstabsbarbier“ (60) rasieren lassen – eine Tatsache, die erst viel später im Text, bei der Lektüre der Kindheitserzählung des vierten Teils, rückblickend als höchst bemerkenswert erscheint (→ III/6).

[iii.] **Venezianische Träume** Die andere Passage, in der die Heiligen eine Rolle spielen, ist eine Traumdarstellung, und auch diese wiederum eine Landschaftsbeschreibung – man könnte von einem Geografie-Traum sprechen. Diese Traumepisode, auf die ich in I/2 bereits unter anderem Aspekt eingegangen bin, ist ebenfalls im Rahmen der ersten Italienreise des Erzählers situiert, der Kontext ist die Episode, in der der Erzähler am Allerheiligentag 1980 in Venedig in seinem Hotelzimmer in Grübeleien und Träumen versinkt. Das Auftreten der Heiligen ist diesmal dem Kontext ganz angemessen. Der Erzähler verlässt sein Hotelzimmer nicht, stellt zusehends überhaupt alle Aktivität und Bewegung ein, verfällt in eine regelrechte (oder doch vielmehr symbolische?) Totenstarre; nur in der Vorstellung unternimmt er noch Ausflüge:

Ich malte mir aus, wie es wäre, wenn ich über die graue Lagune auf die Friedhofsinsel, nach Murano oder weiter noch bis nach San Erasmo oder auf die Isola San Francesco del Deserto in den Sümpfen der Heiligen Katharina hinüberfahren würde. (AE 75)

Die genannten Ausflugsziele passen (dem Namen oder der Sache nach) allesamt zum Anlass: Der Besuch bei den Toten (Friedhofsinsel) zum Allerseelengedenken, die Namen der anderen Inseln zu Allerheiligen. Ich habe in I/2 bereits darauf hingewiesen, dass diese imaginären Ausflüge – und die darauffolgenden Traumbilder – sich in eine episodenübergreifende Erzählsequenz einfügen, die durch eine sukzessive Verlangsamung der Bewegung und eine Verlagerung vom Physisch-Realen hin zum Körperlos-Traumhaften geprägt ist: vom realen Ausflug im Motorboot zur kulturkritischen Reflexion über Automobilverkehr und Privatmotorisierung, zum imaginierten Ausflug und Spaziergang über die Inseln zum lautlosen Traum-Flug über die Lagune. Der Traum, der sich an die tagtraumartigen Imaginationen unmittelbar anschließt, verwirklicht dann gewissermaßen diese Tagträume (eine simple Wunscherfüllung im Grunde) auf eine allegorische Weise, indem die zuvor als Ausflugsziele imaginierten Inseln mit den Heiligennamen nun quasi als Personifikationen im Traum wiederkehren:

Darüber fiel ich in einen leichten Schlaf, sah den Nebel sich heben, die grüne Lagune ausgebreitet im Mailicht und die grünen Inseln wie Krauthäupter auftauchen aus der ruhigen Weite des Wassers. Ich sah die Krankenhausinsel La Grazia mit einem runden panoptischen Bau, aus dessen Fenster winkend, als befänden sie sich auf einem großen, davonfahrenden Schiff, Tausende von Irren herausschauten. Der heilige Franz lag in einem schwankenden Schilfbeet mit dem Gesicht nach unten im Wasser, und über die Sümpfe schritt die heilige Katharina, ein kleines Modell des Rads, auf dem man sie gebrochen hatte, in der Hand. Es war an einem Stäbchen befestigt und drehte sich surrend im Wind. Violettfarben zog die Dämmerung über der Lagune herauf, und als ich erwachte, lag ich im Finstern. (AE 75/76)

Der Heilige Franz und die Heilige Katharina sind hier zugleich menschliche Figuren und quasi Personifikationen geografischer Objekte, der „Isola San Francesco del Deserto“ und der „Sümpfe der Heiligen Katharina“. Es sind gleichsam kartografische Persönlichkeiten – die beschriebene Traumlandschaft hat etwas von einer Kartendarstellung oder einem Luftbild, einer Vogelperspektive. Das träumende Ich ist nur als schauendes Bewusstsein, als körperloses „reines Schauen“, als Blick vorhanden, doch die ‚kartografische‘ Vogelperspektive vermittelt den Eindruck eines Flugtraums. In den konkreten Details weist der Traum einige Bizarrie auf, inkongruent zwischen dem Heiligen Franz als Wasserleiche und

der höchst merkwürdigen, zwischen utopischen, grotesken und parodistischen Aspekten schillernden Erscheinung der Hl. Katharina, die ihr Marterwerkzeug *en miniature* als Windrädchen mit sich trägt. Die atmosphärischen Werte und Lichtverhältnisse, die wie in den anderen Landschafts-Träumen des Buchs und in der oben beschriebenen Tiepolo-Ekphrase (und in Sebalds Landschaftsschilderungen ganz generell) eingehend vermerkt werden, situieren den Traum im Mai, als einen Frühlingstraum also wie in Schuberts *Winterreise*, wenn auch die dann folgenden grotesken Bilder nicht die kongruente Lieblichkeit bringen.

Die Assoziation der Inseln als „Krauthäupter“ (= Kohlköpfe; wohl eine an den Austriazismus ‚Krauthäuptel‘⁷ angelehnte künstliche Neubildung Sebalds) korrespondiert mit der zuvor tagträumend imaginierten Gemüseinsel San Erasmo. Der ungewöhnliche Ausdruck – ein von Sebald gern angewandter linguistischer V-Effekt, oft mittels Anlehnung an oberdeutsche Regionalismen oder Austriazismen erzielt – hat einen etwas morbiden Klang, vielleicht nur aufgrund der Nachbarschaft zu den geschändeten Heiligen, die in der Kohlsuppe der Traumlandschaft sozusagen als Fleischeinlage herumtreiben; der im bundesdeutschen Sprachgebrauch geläufigere Ausdruck ‚Kohlköpfe‘ beruht ja eigentlich auf genau demselben bildlichen Vergleich. Möglicherweise legt der Ausdruck „Krauthäupter“ die Assoziation an ‚Enthauptung‘ nahe und der etwas makabre Effekt, den die österreichische Wendung an dieser Stelle bewirkt, wäre daraus zu erklären? Allerdings gibt es später im Text (in *Il ritorno in patria*) dann eine Figur, die die ödipalen Ängste des Erzählers personifiziert, nämlich den vom Vater mit der soldatischen Zurichtung des kindlichen Haupthaars beauftragten Dorf-Frisör, der den sprechenden Namen *Köpf* trägt, und gerade von dieser mit Abstand deutlichsten Anspielung auf Enthauptungs-(= Kastrations-)Ängste im Text führt die Benennung der Kohl-, *Köpfe*‘ nicht als solche, sondern als Kraut-, *Häupter*‘ weg. Auf jeden Fall aber erzeugt die verfremdende Bezeichnung Aufmerksamkeit, sodass der Vergleich der Inseln mit aus dem Wasser auftauchenden Kohlköpfen nicht als eine oberflächliche Assoziation überlesen, sondern darüber reflektiert wird. Einen intratextuellen Querbezug könnte man außerdem zu einer Stelle aus dem Kontext der ersten Venedig-Episode (1980) herstellen, an der von Franz Grillparzers Reisetagebuch von 1819 die Rede ist; Grillparzer habe in Venedig permanent unter dem „Gefühl des *Unheimlichen*“ gelitten (AE 63, meine Hervorhebung), dessen architektonische Repräsentanz der Dogenpalast war, der ihm wie ein Krokodil vorgekommen sei. „Die Verblichenen, Verfolger und Verfolgten, die Mörder und die Gemordeten *steigen vor ihm auf* mit verhüllten *Häuptern*. Fieberschauer überfallen den armen, hypersensiblen Beamten“ (63, meine Hervorhebung). Hier ist ganz explizit die Rede

⁷ Duden-Eintrag „Krauthäuptel“, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Krauthaeuptel>.

vom „Unheimlichen“ und von „Häuptern“, die in einer Art Vision vor dem Blick des für das Grauen empfänglichen Künstlers (wenn dieser auch als „Beamter“ apostrophiert wird, nicht anders ja als Dr. K.) „aufsteigen“ – so, wie die „Krauthäupter“ in der späteren Traumvision des Erzählers aus der Lagune „auftauchen“. Auch die *physische* (quasi ‚hysterische‘) Reaktion auf solche Visionen mit Krankheitssymptomen (Fieber) ist hier sehr unmittelbar ausgesprochen. Dass die Rechtsprechung der Republik Venedig damals – wie die Justiz ganz allgemein und auch heute noch – vorwiegend „mit der Regulierung des Liebestriebs befaßt“ (67) gewesen sei, bemerkt der Erzähler dann im Zuge des an die Grillparzer-Reminiszenz unmittelbar anschließenden Exkurses zu Casanovas Haft im Dogenpalast. Man kann natürlich alle diese *möglichen* Bezüge auch als Überinterpretation verwerfen – das ist ja bei der Traumdeutung, auch der literarischen, grundsätzlich eine stets mitlaufende Frage. Anders als in Freuds Traumanalysen ergibt sich aus all den motivischen Korrespondenzen, Spiegelungen, Abwandlungen, Anklängen bei Sebald nicht die stringente Auflösung der Probleme hin zu einem definitiven Sinn, sondern vorderhand (und vielleicht auch künftighin) nichts als eine immer größere Dichte des textuellen Gewebes. Dass hier nicht ‚Kohlköpfe‘, sondern das viel ungewöhnlichere „Krauthäupter“ steht, mag man also einfach als eine der ‚Traumhaftigkeit‘ des Traums angemessene Verfremdung des Ausdrucks interpretieren, deren ‚Sinn‘ sich in dem Effekt der Merkwürdigkeit erschöpft. ‚Traumhaftigkeit‘ als *ästhetisches* Moment ist ja durchaus ein Wert und ein Aspekt für sich. Dieser Aspekt wird uns aber vor allem im IV. Teil unter der Kategorie der utopischen Alterität beschäftigen, während es in diesem Teil der Arbeit nun einmal um ‚diagnostische‘ Traum-Rätsel geht, was die ästhetisch-formalen Qualitäten gegenüber dem semantischen Gehalt etwas in den Hintergrund rückt.

Unter diesem Aspekt sei hier nun ein kleiner Exkurs-Blick über die Werkgrenzen von *Schwindel. Gefühle* hinaus auf den Salat in Sebalds Oeuvre geworfen:

Ein früher literarischer Text Sebalds, das bis heute eher apokryphe Kurzprosastück *Die Kunst des Fliegens* aus dem Jahr 1987, endet mit einem Flugtraum, in dem der Ich-Erzähler vom Ozean her eine Küste anfliegt und schließlich im Diesseits landet: auf einem riesigen, weit und breit sich erstreckenden Feld, auf dem eine Bauernfamilie gerade Kopfsalat erntet. „Überall liegt der Kopfsalat herum. Nie hätte ich mir träumen lassen, daß es soviel Kopfsalat gibt“ – eine etwas seltsame Aussage, denn schließlich findet das Erzählte ja just in einem Traum statt. Und dann die (für Sebald) erstaunliche Schlusswendung: „Im Aufsetzen auf dem Boden ergreift mich ein Schwindelgefühl. Schon laufen die Gärtnerskinder auf mich zu, und ich hebe sie auf, eins nach dem anderen.“⁸ Visionsartige Träume, oft Flugträume,

⁸ Zitate nach dem Wiederabdruck des Texts in Zisselsberger 2010a: 31–34. Der Flugtraum auf S. 33 f.

stehen bei Sebald oft am Ende von Erzählabschnitten (wie einzelnen Kapiteln oder Sektionen innerhalb eines Buchs) oder als Traum-,Finale‘ am Ende ganzer Bücher (so in *Nach der Natur* und *Schwindel. Gefühle.*); in der Regel aber führen diese finalen Traum-Flüge in eine Art anorganisches Jenseits, eine tote, postapokalyptisch anmutende Welt, die etwa im Bild des schneebedeckten (so in *Nach der Natur*) oder, wie am Ende von *Schwindel. Gefühle.*, des nackten Gebirges geschaut wird (→ IV/8). Hier scheint dagegen der Traum-Schluss geradezu ins ‚Leben‘ im zwischenmenschlichen, ja geradezu ‚bürgerlichen‘ (sozusagen ackerbürgerlichen) Sinne zu führen, mit einer Ikonografie, die in Sebalds bekannteren Werken in dieser positiven Direktheit nirgends zu finden ist: Familie, ländliche Fruchtbarkeit (Salat soweit das Auge reicht!) und *Kinder*, die dem ja stets zum lautlosen Verschwinden in der blauen Weite hingeneigten Erzähler, der eben noch über die Sargasso-See geschwebt ist, erdenschwer sich an den Hals hängen und ihn sicher herabziehen zum Diesseits, zum Leben.

Das Feld voller Salatköpfe scheint mir in einem solchen Kontext ein grünes Bild der Hoffnung. Tatsächlich ließe sich unzweifelhaft zeigen, dass Sebalds Werk eine vegetarische Gesinnung eingeschrieben ist. Aber man weiß freilich längst, dass selbst das Gemüse nicht gewaltfrei produziert wird, dass selbst eine Versorgung der Milliarden Menschen auf Erden mit asketisch grüner Nahrung auf Raubbau hinauslaufen müsste. Und schließlich gibt es noch jene Stelle in *Austerlitz*, an der die Titelfigur – in einem Exkurs über das Träumen als Anzeichen eines Seelenlebens auch bei den niedrigsten Kreaturen – darüber reflektiert, ob nicht auch der Kopfsalat im Garten träume, wenn er nachts zum Mond aufblickt. – Kann man also dem Fluch alles Organischen, der biologischen Erbsünde der Gewalt nicht entkommen? In der nächtlichen Bootsfahrt-Episode und später in *Il ritorno*, in der Erinnerung an ein großes Erntebild an einer Hauswand in W., vor dem sich der Erzähler als Kind fürchtete, taucht die Gestalt der Schnitterin vor, die mit ihrer Sichel das Korn abmäht, und nach konventioneller Allegorik sind die Getreidehalme die Menschen, die vom Sensenmann geköpft werden. In der unmittelbar auf die Träume folgenden Episode, in der der wieder unter die Lebenden zurückgekehrte Erzähler am Bahnbuffet einen Cappuccino zu trinken unternimmt (→ IV/7), wird das Motiv der Menschenmenge als „Ährenfeld“ (AE 76), das von den Kellnern und Kassiererinnen des Stehbuffets gemäht wird – die gefräßigen Köpfe werden abschlagen! –, überdeutlich dargestellt. Ja, vielleicht kann man – mit Blick auf die in der Allerheiligen-Episode besonders augenfälligen Vorausdeutungen auf den vierten Teil des Buchs, in dem der deutsche Herkunfts- als Schuld-Komplex ins Zentrum tritt – nicht einmal die Assoziation als gänzlich abwegig verwerfen, dass die *Krautköpfe*, die im Traum aus der grünen Brühe der Lagune – also etwa: des Vergessens – auftauchen, das Kollektiv der deutschen Nation auch

bedeuten könnten, schließlich bezeichnet man die Deutschen im angelsächsischen Raum mit dem Ethnophaulismus *Krauts*. Vom hoffnungsgrünen Kopfsalat des frühen Traumprosastücks entfernt man sich auf solchen Assoziationswegen beträchtlich. Zu einer Auflösung der Traumbilder in eine stringente Gesamt-Deutung des Traums hin trägt die Kartierung all dieser Sinnpotenziale freilich kaum etwas bei. Wir halten das aber aus und fressen uns als beharrliche Traumdeuter-Motten geduldig weiter durch das Motivgewebe hindurch, bis wir entweder genug haben, um uns mit einigem Recht über die Unbekömmlichkeit der Kost beschweren zu dürfen, oder aber in der Lage sind, am Ende eines langwierigen Verdauungsprozesses das akademische Endprodukt einer Erkenntnis auszuschcheiden.

Als *Allerheiligen*-Fest erscheint der Traum freilich etwas dürftig – es kommen darin ja eigentlich nur zwei Heilige vor, Franz und Katharina – evtl. (durch die Kohlköpfe vertreten) als Dritter noch der hl. Erasmus –, was einer Vollversammlung nicht einmal stellvertretungsmäßig nahe kommt. Zu fragen wäre noch, ob die Auswahl der im Traum auftretenden Heiligen eher zufällig bzw. nur durch die Toponyme der zuvor erwähnten Ausflugsziele in der Lagune von Venedig bestimmt sei oder ob das Auftreten *dieser* bestimmten Heiligen doch auch eine tiefergehende Bewandnis hat. Im Kontext von *Schwindel. Gefühle* liegt es nahe, beim Heiligen Franz an den Vornamen Kafkas denken, aber der Traum enthält sonst wenig Material, das bei Sebald spezifisch mit Kafka assoziiert wäre.⁹ Ganz gewiss aber ist der Heilige Franz ein exemplarischer Heiliger im Sinne Sebalds, nämlich ein Eremit und Asket. Das traditionelle Attribut der Hl. Katharina ist das Rad, mit dem sie im Traum ja auch erscheint und das der Erzähler als ihr Todeswerkzeug anspricht („auf dem sie gebrochen wurde“); der Legende nach war ihre eigentliche Todesart aber die *Enthauptung*, was mit Blick auf die obigen Spekulationen um die „Krauthäupter“ nicht unwesentlich erscheint. Katharina gehört zu den 14 Nothelfern, mit deren Gruppenbild (angeführt vom Hl. Georg) Sebalds *Nach der Natur* eröffnet (cf. NN 7–9), was nebenbei nochmal die übergreifende Bedeutung des Heiligen-Motivs in Sebalds Werk verdeutlicht. Die beiden

⁹ Ich widerspreche mir selbst in der Fußnote und merke an: Immerhin ist von einem „panoptischen Bau“ die Rede, und in Sebalds Essay zu *Kafkas Evolutionsgeschichte*, dem im Kontext der vorliegenden Untersuchung eine herausragende Bedeutung zukommt – nennt Sebald Kafkas Werk einen „panoptischen Turmbau“ (TMM 194). Ich sehe trotzdem keine spezifischen Kafka-Bezüge in der Traumschilderung, daher verfolge diese Möglichkeit auch nicht weiter. – Allerdings kann der Seitenblick auf den besagten Kafka-Essay unsern Blick auf den „panoptischen Bau“ im Traum verändern, denn im Essay meint die Formulierung nicht das aus Michel Foucaults Studien bekannte Überwachungs-Panoptikum, sondern eher etwas dem Bild vom herausragenden Künstler als ‚Leuchtturm‘ Verwandtes, nämlich dessen (hier: Kafkas) Werk als ‚Aussichtsturm‘, von dem aus die großen Probleme der Menschheit in den Blick kommen, dem also eine praktisch universelle, kollektive Bedeutung beigemessen wird. Die Formulierung in (wohl bewusster) Anlehnung an Foucaults bzw. Jeremy Bentham's Panopticum ist gleichwohl signifikant, und zwar im Hinblick eben auf unser Thema, den Wahnsinn: Von einer Einrichtung zur Überwachung von Anstaltsinsassen wird der „panoptische Turm“ zum Ort des Blicks der Irren *selbst* umgedeutet, damit der alte Topos vom visionären Wahnsinn, vom Irren als *Seher* aktiviert. (Mehr dazu in Kap. IV/8.)

anderen weiblichen Heiligen in dieser Gruppe, Barbara und Margarethe, würden ebenfalls gut in den Motivkontext von *Schwindel. Gefühle.* passen – Barbara mit ihrem Turm (siehe die vorige Fußnote!), Margarethe mit ihrem ‚Wurm‘/Drachen, die über diese motivische Gemeinsamkeit quasi ein weibliches Pendant zur zentralen Heiligen-Gestalt in *Schwindel. Gefühle.*, dem Hl. Georg, hätte bilden können. Anders als dieser werden die beiden Nothelferinnen in *Schwindel. Gefühle.* nicht erwähnt – ebenso wenig wie die anderen in *Nach der Natur* erwähnten Nothelfer; aus der Gruppe herausgehoben werden dort Dionysius (mit abgeschlagenem Kopf!) und der als androgyn gezeichnete hl. Veit (Helfer bei Geisteskrankheiten, Schutzpatron von Prag!) mit Hahn (→ Gracchus), die aber alle in *Schwindel. Gefühle.* keine Rolle spielen. Das Rezeptionsstichwort „Allerheiligen“ aus dem „Beredten Italiener“ ist, in der Gesamtbilanz gesehen, eigentlich ein falsches Versprechen. Es ist gewiss müßig, allerhand Heilige aufzuzählen, die einen Platz im thematisch-motivischen Gefüge des Buchs *hätten* finden können, aber man könnte sich schon wundern, dass nicht bspw. der heilige Christophorus dem ewig herumreisenden Erzähler gelegentlich zur Seite steht, oder dass trotz des zentralen Jäger-Leitmotivs die in verschiedenen Varianten (Eustachius, Hubertus, Julianus Hospitator) überlieferte Heiligenlegende vom bekehrten Jäger – die doch in äußerst eindrucklicher Weise ihren Eingang in Sebalds späteres Werk gefunden hat¹⁰ – nirgendwo in *Schwindel. Gefühle.* aufgegriffen wird.

Alles in allem spielen Heilige also gar keine so große Rolle, und *Schwindel. Gefühle.* ist weit entfernt von einem literarischen ‚Allerheiligenfest‘ – es ist, von vereinzelt Auftritten wie den hier betrachteten (Thekla, Franz, Katharina) abgesehen, primär der Heilige Georg, dem im Motivgeflecht eine tragende Rolle zukommt. Was – bevor ich mich gleich dieser zentralen Heiligengestalt zuwende – die anderen Heiligen betrifft, so könnte man immerhin, neben ihren ikonografischen Merkmalen und der Motivik ihrer Viten, auch ihre traditionellen ‚Zuständigkeiten‘ im religiösen Brauchtum sinnvoll auf den Sebald’schen Kontext beziehen. So ist Franziskus ja *der* ‚ökologische‘ Heilige, der die paradiesisch-utopische Einheit von Mensch und Natur verkörpert, was dem sentimentalischen Grundzug von Sebalds Werk durchaus entspräche. Die hl. Katharina ist u. a. die Schutzheilige der Gelehrten und der philosophischen Fakultäten, mithin auch des Literaturprofessors Sebald (wenn dieser sich auch als irreligiös bekannte). (Es sei an dieser Stelle daran erinnert, dass der reale Hintergrund der in *All'estero* geschilderten Wien-Reise im Oktober 1980 ja ein

¹⁰ Nämlich im aufgegebenen Korsika-Projekt (Fassung 2) und dem daraus hervorgegangenen Essay *Die Alpen im Meer* (in CS). Außerdem erwähnt Sebald die Flaubert’sche Nacherzählung der *Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, die bereits im Korsika-Fragment seine Vorlage für die Schilderung der Legende war, noch in seinem Essay über Bruce Chatwin (in CS).

Forschungsaufenthalt des Germanisten Sebald zum Thema „literature and psychopathology“ war.) Und auch der hl. Erasmus, der in *Schwindel. Gefühle.* nur mittelbar als Namenspatron der venezianischen Gemüseinsel präsent ist, wird als Schutzheiliger verschiedener Berufe verehrt, die in Sebalds Gesamtwerk oder speziell in *Schwindel. Gefühle.* eine besondere Bewandnis haben, so u. a. als Patron der Weber – ein konventionelles Bild für die Arbeit des Schriftstellers, auf das Sebald gern zurückgreift – und der Seefahrer (Gracchus!), außerdem als Nothelfer bei Unterleibs- und Magenkrankheiten, die ja eine gewisse Rolle spielen in der Symptomatologie der Melancholie wie auch ganz konkret namentlich in *Beyle* ...

Ich breche die Aufzählung von Anknüpfungsmöglichkeiten in den Eigenschaften einzelner Heiligengestalten an dieser Stelle ab: Man findet ja fast immer irgendetwas, das die Resonanz auf unverbindliche Weise erweitert. Es scheint mir nicht grundsätzlich falsch, solche Anknüpfungsmöglichkeiten auszuprobieren, denn gerade die Träume in Sebalds Erzählungen schweben oft relativ frei im narrativen Kontext, zwar mit vielfältigen motivischen Anklängen an diesen, aber doch als relativ losgelöste Binnenerzählungen, die auf den ersten Blick wenig Sinn preisgeben, während zugleich ihre Rätselhaftigkeit und oft visionsartige Eindringlichkeit den Versuch der ‚Entschlüsselung‘ geradezu provoziert. Die Methode, die mir hier am opportunisten erscheint, ist eben die der analytischen Zerlegung in einzelne Motive und der ‚freien Assoziation‘ über diese einzelnen Motive – also die Verzeichnung zunächst von unmittelbaren Kontext- und motivischen Querbezügen innerhalb des einzelnen Werks sowie signifikanten Bezügen im erweiterten Rahmen des Gesamt-Oeuvres, sodann das Verfolgen von erkennbaren intertextuellen Referenzen, das Durchforsten der trans-/extratextuellen, kulturellen Wissensbeständen und schließlich der Versuch, dies alles auf den narrativen und semantischen Kontext der Erzählung rückzubeziehen. Dass dabei auch allerhand, im besseren Fall immerhin interessante, aber letztlich wenig weiterführende oder schlechterdings unbrauchbare Sinnbrosamen zutage gefördert werden, ist zumindest bis zu einem gewissen Grad ein inhärentes Merkmal dieser Methodik, die ja *zunächst* im Wesentlichen ein probierendes Verfahren aufs Geratewohl, ein Fischen im Trüben, eine wenig selektive Suchbewegung ins Blaue hinein ist. Daran sei zwischendurch noch einmal erinnert, um etwaige (für mich nur allzu verständliche) Regungen des Unmuts aufseiten der Leser angesichts des ausufernden Umfangs der Untersuchung wenigstens ein klein wenig abzudämpfen.

Der Heilige Georg

Die zentrale Heiligengestalt in *Schwindel. Gefühle.* ist der Heilige Georg. Das ist zunächst einer der Namensheiligen von Sebald, der mit zweitem Vornamen nach seinem Vater Georg hieß. Sankt Georg spielt auch in anderen Werken Sebalds eine bedeutende Rolle, ja man kann ihn wohl werkübergreifend als den persönlichen (Schutz-?) Heiligen von Sebalds autofiktionalem Autor- und Erzähler-Ich ansehen. *Sebaldus* – Einsiedler und Regionalheiliger in der Gegend um Nürnberg – wird dagegen nur an einer einzigen Stelle in Sebalds Werk erwähnt, in *Die Ringe des Saturn*, wo der Erzähler das Grab seines (Familien-)Namenspatrons besucht. Vom germanischen ‚Winfried‘ wollte Sebald, der sich privat selber Max nannte und so ansprechen ließ, offenbar nichts wissen, jedenfalls wird im Werk um diesen Namen keinerlei Aufhebens gemacht. Es ist der zweite Vorname, dessen Namenspatron Sebald sich als Projektionsfigur erwählt. *Schwindel. Gefühle.* ist sicherlich das Werk, in denen die Verdichtungen um diese Gestalt des Heiligen Georg ihre größte Komplexität entfalten. Ich will im Folgenden versuchen, die Verdichtungsarbeit analytisch nachzuvollziehen und interpretatorisch zumindest ein Stück weit aufzulösen.

Die ‚Auftritte‘ des Heiligen Georg in *Schwindel. Gefühle.* sind überschaubar: An genau vier Stellen im Text – zweimal in *All'estero*, zweimal in *Il ritorno in patria* – figuriert er namentlich. Damit ist er dem zentralen Gracchus-Leitmotiv annähernd ebenbürtig – Gracchus hat fünf größere ‚Auftritte‘ (siehe dazu den Überblick zum Gracchus-Motiv in SG weiter unten in diesem Kapitel). Die Auftritte Sankt Georgs, die sich signifikanter Weise auf die autobiografischen Teile des Buchs (AE und RP) beschränken, werden zudem durch intratextuelle Querbezüge auch mit den anderen beiden Erzählungen, *Beyle* und *Dr. K.s Badereise*, in Verbindung gesetzt, sodass auch das Georgs-Motiv *alle* Teilen des Buchs durchzieht und mithin tendenziell leitmotivische Bedeutung erhält. Im Subtext des Buchs (d.h. auf einer nur durch Interpretation konstruierbaren, nicht expliziten Ebene) wird schließlich, im vierten Teil, eine Verbindung hergestellt zwischen den beiden Komplexen, zwischen dem Jäger Gracchus und dem hl. Georg. Dies geschieht indirekt über das Jäger-Motiv, das in *Schwindel. Gefühle.* auch unabhängig von Gracchus (bzw. vielleicht nicht ganz unabhängig, aber doch ohne direkten und expliziten Bezug auf diesen) vorkommt; die Verbindung zwischen den beiden Motivkomplexen ist also über eine abstraktere Ebene vermittelt – ich werde die komplizierten Verflechtungen im Kapitel III/6 aufdröseln. An dieser Stelle sei lediglich die Konvergenz der beiden Motivstränge vorweggenommen, um vorab die zentrale Bedeutung des Georgs-Komplexes zu unterstreichen. Im Folgenden wird

nun zunächst unabhängig von Gracchus das Georgs-Motiv untersucht, erst entlang der einzelnen Auftritte, dann synthetisch.

[i.] Der jugendliche Held & die Bürde Männlichkeit (Ekphrasis Pisanello 1) Eingeführt wird das Motiv in *All'estero*, im Kontext der ersten Italienreise (1980). Der Erzähler hält sich in Verona auf, wo er sich einige Tage lang „so gut wie ausschließlich mit meinen Nachforschungen“ über den Maler Pisanello (Antonio Pisano, 1395 – um 1455) beschäftigt, „deretwegen ich mich entschlossen hatte, nach Verona zu fahren“ (AE 84). Hier wird also für einen *move* des Erzählers, die Wahl eines Reiseziels, einmal ganz explizit ein Motiv genannt, was ja keineswegs immer der Fall ist. Die spätgotischen Bilder Pisanellos sind der Anlass des Verona-Aufenthalts, und da die im Text konkret dargestellten „Nachforschungen“ sich auf das St.-Georgs-Fresko in der Kirche Sant’Anastasia konzentrieren, könnte man sagen, dass es eigentlich der Heilige Georg ist, den der Erzähler in Verona besucht. Das über dem Torbogen einer Kapelle in einem Seitenschiff der Kirche angebrachte Fresko stellt den Aufbruch des Heiligen Georgs zum Kampf mit dem Drachen dar; auf der rechten Seite des Torbogens sieht man, vor dem Hintergrund einer Stadt, den Ritter beim Abschied von der Principessa, auf der stark verwitterten linken Bildhälfte ist noch der Drache mitsamt seiner Brut zu erkennen inmitten von Tierkadavern und menschlichen Gebeinen. Über dem Torbogen, zugleich als Verbindungsglied zwischen den beiden Bildhälften und als trennender Raum zwischen den beiden Sphären, das offene Meer, grün mit blauem Wolkenhimmel darüber. – Bevor ich auf Sebalds ekphrastischen Kommentar zu diesem Bild zu sprechen komme, seien hier die Äußerungen des Erzählers über Pisanellos Werk im Allgemeinen zitiert, die sich offensichtlich als poetologische Reflexion lesen lassen:

Die Bilder Pisanellos haben in mir vor Jahren schon den Wunsch erweckt, alles aufgeben zu können außer dem Schauen. Nicht allein die für die damalige Zeit ungeheuer hoch entwickelte Realismuskunst Pisanellos ist es, die mich anzieht, sondern die Art, wie es ihm gelingt, diese Kunst in einer mit der realistischen Malweise eigentlich unvereinbaren Fläche aufgehen zu lassen, in der allem, den Hauptdarstellern und den Komparsen, den Vögeln am Himmel, dem grün bewegten Wald und jedem einzelnen Blatt dieselbe, durch nichts geschmälerte Daseinsberechtigung zugesprochen wird. (AE 84)

Zu dieser kleinen Hommage wären wohl einige Bemerkungen angebracht, wobei ich mich an dieser Stelle nicht zu lange damit aufhalten will, weil es hier ja eigentlich um den Hl. Georg gehen soll und dieser im obigen Zitat noch gar nicht vorkommt. Das Wesentliche an diesem

auktorialen Kunstkommentar, der ja eine ganz direkte poetologische Reflexion darstellt, ist das darin evozierte ästhetische Ideal einer Synthese aus „Realismus“ und einem entgegengesetzten ästhetischen Prinzip, das die Wirklichkeit in bestimmter Weise transzendiert. Und zwar nicht auf der Ebene des ‚Was‘, durch Darstellung fantastischer Wesen oder dgl., sondern durch das ‚Wie‘ der Darstellung. Bemerkenswerter Weise sind die Dinge, die explizit genannt werden, eher ornamentale Elemente, die dem *setting* mehr als dem eigentlichen Bildsujet zuzuordnen wären, und es handelt sich vor allem um Natur-Dinge, Tiere und Pflanzen und nicht nur diese, sondern noch kleinere formale ‚Entitäten‘ wie einzelne Blätter. Ganz eindeutig kommt der so charakterisierten Darstellungsweise eine *utopische* Qualität zu, weswegen es vielleicht angebracht ist, die weitere Diskussion, sofern sie nicht den Hl. Georg direkt betrifft, bis zum IV. Teil der Untersuchung aufzuschieben. Freilich ist es, wie so oft, auch hier nicht ganz möglich, alles säuberlich zu trennen. Mit Blick auf folgende Auftritte des Hl. Georgs – namentlich den zweiten in *All'estero* (als Giorgio Santini) und den vierten, letzten Auftritt in *Il ritorno*, ganz am Ende des Buchs (s. u.) – lässt sich nämlich sagen, dass der Hl. Georg selbst unter anderem, und nicht zuletzt, auch als Utopieträger fungiert. Der vom Erzähler mit durchaus utopischem Beiklang geäußerte „Wunsch, alles aufgeben zu können außer dem Schauen“, der sich dem Sebald'schen Topos des ‚reinen Schauens‘ zuordnen lässt¹¹, wird auch im IV. Teil zu diskutieren sein, er sei an dieser Stelle aber schon einmal hervorgehoben mit Blick auf die nachfolgenden Ausführungen zum Hl. Georg.

Die eigentliche Ekphrase zu dem St.-Georg-Fresko in der Chiesa Sant'Anastasia liest sich wie folgt – ich zitiere sie in voller Länge, samt der atmosphärischen Schilderung der Situation, in der der Erzähler es betrachtet:

Kaum ein Strahl Tageslicht durchdringt das Seitenschiff der Sant'Anastasia. Selbst mitten am hellsten Nachmittag herrscht hier die tiefste Dämmerung. Nur schattenhaft ist darum das Bildwerk Pisanellos über dem Torbogen der vormaligen Kapelle zu erkennen. Durch das Einwerfen von Tausend-Lire-Münzen in einen Blechkasten kann es aber illuminiert werden auf eine gewisse, manchmal sehr lang und manchmal sehr kurz erscheinende Zeit. Dann ist deutlich zu sehen der heilige Georg, wie er im Begriff steht, gegen den Drachen auszu ziehen, und Abschied nimmt von der Principessa. Von der linken Hälfte des Gemäldes ist einzig das etwas verwaschene Untier erhalten mit zwei noch flügellosen Jungen aus seiner Brut. Einiges an Knochen und Gebein, Überreste der zur Befriedigung des Drachens geopfert Tiere und Menschen, liegen verstreut umher. Die Leere, in die das Fragment ausufert, läßt aber nach wie vor das

¹¹ Zum Topos des ‚reinen Schauens‘ cf. etwa das Kapitel „Die Leichtigkeit der Schwermut“ in Hutchinson (2009).

Entsetzen erahnen, das die Bewohner der palästinensischen Stadt Lydda der Legende nach damals erfüllt hat. Der rechte Teil des Frescos, das andere Hauptstück, ist so gut wie vollständig. Eine eher nördlich anmutende Gegend erhebt sich, wie man der Art der Darstellung entsprechend sagen muß, in den blauen Himmel. Auf einem Meeresarm weist ein Schiff mit geschwellten Segeln als einziges Objekt der Komposition in die Ferne. Sonst ist alles Gegenwart und diesseitig, das wellige Land, die gepflügten Felder, die Hecken und Hügel, die Stadt mit ihren Dächern, Türmen und Zinnen und der Galgen, dessen baumelnde Gehenkte – ein beliebter Kunstgriff jener Zeit – der Szene eine eigene Lebendigkeit verleihen. Gebüsch, Gesträuch und Blattwerk sind auf das sorgfältigste gemalt und mit Liebe auch die Tiere, denen Pisanellos größte Aufmerksamkeit immer gegolten hat: der landeinwärts fliegende Storch, die Hunde, der Schafbock und die Pferde der sieben Berittenen, unter denen sich ein kalmückischer Bogenschütze befindet mit einem schmerzhaften Ausdruck der Intensität im Gesicht. In der Mitte des Bildes die Principessa in einem Federkleid und San Giorgio, von dessen Rüstung das Silber abgeblättert ist, den aber der Glanz seines rotgoldenen Haupthaars noch umgibt. Zum Erstaunen ist es, wie es Pisanello verstanden hat, den jäh heraustretenden, seitwärts schon auf die schwere blutige Arbeit abschweifenden männlichen Blick [*] des Ritters abzusetzen von der nur durch die geringfügigste Senkung der unteren Lidgrenze angedeuteten Beschlossenheit des weiblichen [*] Auges. (AE 85–87)

An den mit [*] markierten Stellen sind Abbildungen in den Text eingefügt – Schwarzweiß-Reproduktionen von Detailausschnitten aus dem beschriebenen Gemälde, die das im umgebenden Text bezeichnete zeigen, d. h. jeweils einen Teil des Gesichts (die obere Hälfte vom Haaransatz bis zur Nase) der betreffenden Figur, im Wesentlichen die Augenpartie; zwischen „männlichem Blick“ und „des Ritters“ sind also Georgs Augen abgebildet, zwischen „weiblichen“ und „Auges“ ein Auge der (im Profil dargestellten) Principessa. – Die zitierte Passage ist eigentlich eine komplexe Mischung aus poetischer Ekphrase, Kommentar und Interpretation.

Offenkundig wird hier ein Aspekt hervorgehoben, den man wohl als Gender-Problematik bezeichnen könnte – es geht um Geschlechterrollen. Die Verbindung zwischen dem Thema Sexualität (ganz allgemein formuliert) und dem Motivkomplex der Heiligen ist übrigens mit das erste, was in Sebalds poetischem Werk insgesamt thematisch wird: ganz am Anfang seines literarischen Debüts, im allerersten Stück des ersten Teils von Sebalds Gedicht-Triptychon *Nach der Natur*, das im allerersten Satz mit der Gestalt des Heiligen Georg eröffnet; der konkrete Gegenstand des lyrisch-essayistischen Diskurses im Ersten Teil von *Nach der Natur* sind Werk und Leben des unter dem Namen Matthias Grünewald in die Kunstgeschichte eingegangenen Malers, und der Kontext des folgenden Zitats ist mithin wiederum eine Gemälde-Ekphrase, hier einer Darstellung des Vierzehn-Nothelfer-Motivs auf

dem sog. Lindenhardter Altar. „Auch das Unglück der Heiligen“, heißt es dort, „ist ihr Geschlecht, ist die furchtbare / Separation der Geschlechter“ (NN 9). Die Heiligen scheinen in Sebalds Werk von Anfang an profaniert und oft (wenn auch nicht durchwegs) mit dem Thema Sexualität verbunden. Was genau ‚gemeint‘ sei mit der Rede vom „männlichen Blick“ und der „schweren blutigen Arbeit“, wird so ganz klar nicht, aber bei seinem allerersten Auftritt in Sebalds Oeuvre – zugleich geradezu die Eröffnungsszene des Gesamtwerks – wird der Hl. Georg auch als „Georgius Miles“ angesprochen, als *Soldat* (bzw. Soldaten-Patron) also, der aber im gleichen Atemzug mit „weiblichen Zügen“ charakterisiert wird (NN 7). Tatsächlich hat ja auch der Veroneser San Giorgio (zumindest für den heutigen Betrachter) ein recht androgynes Aussehen.

Die „blutige Arbeit“ ist allernächst natürlich der Kampf mit dem Drachen, aber sicherlich auch generell der Soldatenberuf des späteren Heiligen. Wenn man, wie ich hier, die Funktion des Hl. Georgs in *Schwindel. Gefühle*. (und in Sebalds Werk überhaupt) als die einer Identifikations- bzw. einer autobiografischen/autofiktionalen Projektions- und Reflexionsfigur – eine Art (wie Sebald über Kafka und Stendhal im Kontext von *Schwindel. Gefühle*. sagte) „Folie“ oder „proxy“¹² für die Selbstreflexion des Autors – annimmt, so müsste man sich etwa fragen, ob die „schwere blutige Arbeit“ nicht vielleicht auch die trotz expliziter Ablehnung heroischer Posen letztlich doch irgendwie *heroisch* gezeichnete Arbeit des Schriftstellers, des Künstlers, also die „Wahrheitsfindung“, die Auseinandersetzung mit den „blutigen“ Realien, der erdrückenden faktischen Beweislast der Menschheitsgeschichte meint. Es ist ja schon verschiedentlich angemerkt worden, dass Sebalds Beschäftigung mit Literatur sehr weitgehend, annähernd ausschließlich, eine mit *männlichen* Autoren war, auch was die intertextuellen Bezugnahmen im eigenen Werk betrifft. Die Stelle als Künstler-Selbstreflexion zu interpretieren, bringt freilich eher wenig zutage, was von einer sonderlich tiefen Reflexion einer Künstler-Problematik zeugen würde. Der Wahrheitssucher als der, der noch im Augenblick des Abschieds, wo es auf gegenwärtige Präsenz ankäme, nicht ‚bei der Sache‘ ist, oder vielmehr – je nachdem, wie man die Redensart nimmt – nicht richtig da, nicht *hier* ist, eben *weil* er ‚bei der Sache‘ ist? Also der topische Gegensatz von ‚Kunst‘ und ‚Leben‘, hier unter einem (freilich sehr fragwürdigen) Gender-Aspekt ausgedrückt?¹³

¹² Cf. Atlas 1999: 291.

¹³ Immerhin ist ja der Ich-Erzähler offenbar ein verheirateter Mann – jene Olga, die in der in die Herbeck-Episode eingeschalteten Rückblende mit dem Erzähler zusammen ihre Großmutter besucht, scheint ja seine Frau zu sein; von welcher er sich im Oktober 1980 wohl verabschiedet haben wird, bevor er nach Italien aufbrach – und erst Recht vor seiner Reise 1987, die ihn immerhin von August bis Anfang Dezember von zuhause fernhält. Ob man allerdings diesen (vom Erzähler ja mit keinem Wort erwähnten) Abschied als einen des Ritters Georg von der „Principessa“ sich denken sollte, scheint mir ebenso fragwürdig wie die Bezeichnung der Italien-Bummelei des Erzählers als „schwere blutige Arbeit“ ...

Festzuhalten bleibt jedenfalls, dass der Hl. Georg an *dieser* Stelle (trotz seines „rotgoldenen Haupthaars“) eher nicht als der androgyne Soldat erscheint, sondern als Repräsentant des „männlichen Blicks“, bei dem man sicherlich an Sebalds kritisch-essayistische Äußerungen zu diesem Thema denken kann, namentlich etwa in den Essays zu Schnitzlers *Traumnovelle*, in den Anmerkungen zur Naturdarstellung bei Stifter oder zur Pornographie bei Gerhard Roth (alle in BU), sowie auch an die Ausführungen in John Bergers kunstkritischen Essays im Band *Ways of Seeing*, den Sebald bei einer Gelegenheit einmal in eine Top-10-Liste seiner Lieblingsbücher gesetzt hat.

Was den anderen, in der legendarischen Überlieferung populärsten Teil des Georgs-Motivs betrifft: den Drachen, so wäre es wohl etwas arg krude, dieses Untier geradezu als die Personifikation der Sexualität selbst, als die Bestie des Eros zu deuten – auch wenn man diese Möglichkeit als *einen* Bedeutungsaspekt so ganz nicht ausschließen kann. Was allerdings unbedingt bemerkt werden muss, ist die Verbindung, die hier – wenn auch nur in Form einer sehr knappen und etwas kryptischen Formulierung – explizit zwischen dem Thema der Sexualität einerseits und dem (breiter behandelten und insgesamt wohl als dominant wahrzunehmenden) Thema der Gewalt und der blutigen Historie andererseits hergestellt wird. Denn das Thema Sexualität bzw. „Liebe“ erscheint doch – trotz seiner (im einen Fall bis in den Titel hinein) vordergründigen Präsenz in den beiden ‚Seitenflügeln‘ des ‚Italienischen Triptychons‘ (B und DrK) – im *Gesamtkontext* etwas erratisch, sozusagen nicht recht motiviert innerhalb des dominanten geschichtsmelancholischen Diskurses. Katja Garloff etwa drückt es so aus: „When reading W. G. Sebald’s *Schwindel.Gefühle* [sic], one might be struck by the numerous references to sexuality in a text that otherwise shares the Sebaldian preoccupation with the catastrophic dimension of human history, including World War I and the Holocaust.“¹⁴ Freilich gehört zur geläufigen Literarisierung solcher kollektivhistorischer Komplexe oft genug auch *the love interest*, aber Sebald hat sich gegen solche Belletrisierung klar genug ausgesprochen (etwa in der zweiten Vorlesung zu *Luftkrieg und Literatur* und im Alfred-Andersch-Essay). Nun sind es in *Schwindel. Gefühle.* zwar keineswegs ‚Liebesgeschichten‘ im ‚romanhaften‘ Sinne, aber ich finde Garloffs Beschreibung der verstreuten sexuellen ‚Anspielungen‘ als ein im Kontext bisweilen irritierend wirkendes und *deutungsbedürftiges* Moment durchaus treffend. Wenn man die inhaltliche Heterogenität des kompositorisch integrierten Materials nicht einfach als gegeben hinnimmt, sondern eine interpretative Synthese anstrebt, so stellt der Versuch einer *Integration* des Sexualitätsthemas einen nicht unwichtigen Teil der exegetischen Aufgabe dar. Freilich ist die Kopräsenz dieser

¹⁴ Garloff 2007: 123.

beiden Themenkomplexe in einer fiktionalen Erzählung per se alles andere als exotisch – man muss sie nur auf die Schlagwort-Phrase „sex and violence“ bringen, um ihren topischen Charakter herauszustellen, oder auch, etwas gelehrter ausgedrückt, auf das Begriffspaar Eros/Thanatos (Libido vs. Todestrieb). Gleichwohl ist damit die Integration des Sexualitätsthemas in den konkreten semantischen Kontext der – vom *love interest* konventioneller *fiction* ja doch recht weit entfernen – Erzählkomposition noch nicht geklärt. Was also ist die Verbindung zwischen Sexualität und der *historia calamitatum*? Trotz großer Affinitäten im spekulativen Gestus (und trotz konkret nachweisbarer intertextueller Bezüge) zu Sigmund Freud ist bei Sebald eher nicht mit einer sexualätiologisch fundierten Kulturtheorie nach der Art der Freud'schen (cf. *Totem und Tabu* und *Das Unbehagen in der Kultur*) zu rechnen. Diese Frage gilt es im Folgenden im Auge zu behalten.

Hinzuweisen ist in Bezug auf die Drachentöter-Legende des Hl. Georg noch auf einen möglichen Querbezug zum Gracchus-Mythos. Denn der Jäger Gracchus hatte zu seinen Lebzeiten – vor seinem Todessturz und der darauf folgenden Verwandlung in einen ebenso ruhe- wie ortlosen Untoten – einen festen Platz in der Welt, einen ordentlichen *Beruf*, Jäger eben, und als solcher eine klar definierte Aufgabe, nämlich: gegen die Wölfe war er aufgestellt (NSF-I 310). Dieses ganz explizit mit sozialer Anerkennung verbundene Amt stellt durchaus eine etwas bescheidenere Variante des Themas der Unschädlichmachung des Untiers dar, die in der großartigeren Form des Kampfs mit dem Drachen das Hauptthema auch der Georgslegende ist. Wäre mithin der Hl. Georg mit dem Gracchus-Motiv assoziiert, gar letztlich bloß eine ‚Inkarnation‘ der zentralen Gracchus-Gestalt? – Diese Deutung würde mir zu weit gehen. Sankt Georg spielt doch eine *eigenständige* Rolle, wenn es auch Anschlussstellen an den Gracchus-Mythos gibt.

[ii.] **Giorgio Santini** Der nächste Auftritt des Hl. Georg findet im Rahmen der in Kap. I/2 schon einmal kurz erwähnten Episode statt, in welcher der Erzähler, während seiner zweiten Italienreise 1987, im deutschen Konsulat in Mailand auf einen neuen Pass wartet. Mit ihm im Wartesaal sitzt eine (vom Erzähler „zweifellos“ als solche identifizierte) „Artistenfamilie“, deren väterliches Oberhaupt den Namen *Giorgio Santini* trägt. Das hier als Familienname fungierende Wort *santini* bezeichnet, so habe ich mir sagen lassen, eine Art von Heiligenbildchen oder -figürchen, die man mit sich herumträgt, zur mobilen Andacht sozusagen. Das Elternpaar der „Artistenfamilie“ wird als „eine Erscheinung aus den dreißiger Jahren“ (AE 127) geschildert. Die Zirkusleute – der Erzähler spricht auch von „Luftmenschen“ und „Schlafwandlern“ (127, 128) – sind sehr elegant gekleidet, namentlich

Giorgio in einem Aufzug, dem das höchste Adelsprädikat der Sebald'schen Ästhetik zukommt: *Leichtigkeit*. – Hier stellt sich wiederum das Problem, dass das volle semantische Potenzial dieser Szene sich erst im übergreifenden Zusammenhang der einzelnen analytischen Abschnitte der Untersuchung annähernd bestimmen lässt, in diesem Fall im Kontext der Analyse des vierten Teils von *SG*, der Kindheitserzählung. Ich werde also im dritten Teil meiner Untersuchung (in Kap. III/6) auf diese Wartesaal-Episode nochmals zurückkommen müssen. Hier muss aber vorgreifend schon einmal gesagt werden, dass die Eltern des realen Sebald mit Vornamen Georg und Rosa (je nach Quelle erhält man auch die Angabe Rosi¹⁵) hießen, dass man das Artistenpaar in der Mailand-Episode von *All'estero* mithin als eine Art Alternativ- oder vielleicht Wunsch-Elternpaar des Erzählers interpretieren kann. Dieser heilige Georg wäre also eine Art Wunschvater-Imago des Erzählers.

An intratextuellen Querbezügen zur Interpretation der Artistenszene innerhalb von *All'estero* bietet sich vor allem eine Stelle an, die im Erzählungsgang von AE den beiden Italienreisen vorausgeht, nämlich im Kontext der Episode ‚Ausflug mit Ernst Herbeck‘ steht, die ich im IV. Teil der Arbeit in einem eigenen Kapitel ausführlich betrachten werde. An der besagten Stelle fühlt sich der Erzähler vom Habitus Ernst Herbecks an seinen eigenen Großvater erinnert, der dann im vierten Teil in den Kindheitserinnerungen eine größere Rolle spielen wird (wenn auch die – in anderen, späteren Texten sehr viel deutlicher formulierte und wohl auch tatsächlich biografische – überragende Bedeutung des Großvater als positive Vaterfigur in *SG* insgesamt nicht so explizit herausgestellt, allenfalls verhalten angedeutet wird). Die wie beiläufig gemachte und dabei gleichwohl – durch ein einmontiertes Foto, über das noch ausführlich zu sprechen sein wird (siehe IV/8) – prominent platzierte Behauptung einer Ähnlichkeit zwischen Herbeck und dem Großvater assoziiert letzteren mittelbar mit dem Zirkus-Milieu, wenn, im allerletzten Satz der Herbeck-Episode, Herbecks Abschiedsgeste – unter Rückverweis auf die Begrüßungsszene, in deren Kontext der Großvater-Vergleich steht – den Erzähler an jemanden erinnert, „der lange beim Zirkus gewesen ist“ (AE 57). Wiederum läuft der Vergleich über eine Habitus-Ähnlichkeit. In diese Serie gestischer und habitueller Assoziation wird im dritten Teil des Buchs schließlich auch noch Dr. K. einbezogen, sodass auch binnentextuell auf Kafka bzw. „Dr. K.“ verwiesen ist, dessen Zirkus-Geschichten ohnehin eine naheliegende, wenn auch nicht konkret nachweisbare intertextuelle Referenz für das Zirkus-Motiv in *SG* wären. Mehrheitlich handelt es sich bei Kafkas Zirkusgeschichten ja um Reflexionen der Künstlerthematik. Zum Zirkus-Komplex in Kafkas

¹⁵ So etwas wie eine biografische Sebald-Forschung ist bislang noch kaum über erste Ansätze hinweggekommen, und öfters sind die Informationen nicht sehr zuverlässig.

Werk gehört auch die Erzählung vom Affen Rotpeter, die für Sebald eine herausragende Bedeutung hat (siehe unten, IV/8).

Da die beiden Zirkusleute nun aber die (italianisierten) Vornamen von Sebalds *Eltern* tragen – was übrigens aus einer textimmanenten Betrachtung nicht hervorgeht, sondern nur durch Heranziehung biografischer Informationen ersichtlich ist –, ist die intratextuelle Verbindung zum Großvater (der Josef Egelhofer hieß) hier zumindest nicht direkt aktiv. Die Frage nach der Verbindung zum Vater des Ich-Erzählers bzw. des Autors lässt sich erst in Zusammenschau mit späteren Georgs-Auftritten und vollends erst nach der Analyse der komplizierten Motivverdichtungen im vierten Teil des Buchs klären (→ III/6). An dieser Stelle ist daher vielleicht ein rein ikonografischer Blick auf *diesen* San Giorgio bzw. Giorgio Santini angemessener. Zunächst charakterisiert der Erzähler allgemein die mit ihm wartenden als „eine Artistenfamilie, die, wir mir vorkam, aus einer zumindest ein halbes Jahrhundert zurückliegenden Zeit hierher verschlagen worden war“ (AE 127).

Das Oberhaupt der kleinen Truppe – denn um eine solche handelte es sich zweifelsohne – trug einen weißen Sommeranzug und überaus elegante steifleinene Schuhe mit Lederbesatz. In den Händen drehte er, einmal links herum, einmal rechts herum, einen wirklich wunderbaren, formvollendeten weitkrepfigen Stohhut. Man sag es seinen wenigen Bewegungen an, daß das Kochen einer Eierspeise auf einem Hochseil, wie Blondin es bei seinen Auftritten sensationellerweise vollführt hatte, für ihn ein Kinderspiel gewesen wäre. (AE 127)

Seine Frau dagegen – auch ebenfalls „eine Erscheinung aus den Dreißigerjahren“ – wird als „nordländisch wirkende junge Frau“ (127) charakterisiert, „in einem maßgeschneiderten Kostüm“; sie wird als gänzlich unbeweglich und verschlossen (ihre Augen sind die ganze Zeit über zu), ja geradezu wie ein steinernes Bild beschrieben (*santini* können auch kleine Figürchen, Statuetten sein, die man sich bspw. an den Rückspiegel im Auto hängt), von äußerst sorgfältiger, sozusagen apollinischer Erscheinung. Als „Schlafwandler“ werden beide bezeichnet (128), speziell Giorgio aber auch als „Luftmensch“ (127). Dem Erzähler selbst vergeht die Zeit in Gegenwart dieser „stillen“ Leute „schwerelos“ (128). Es sind aber im Gefolge dieses Heiligen Georgs auch noch drei Kinder-Heilige, drei Mädchen, seine Töchter aller Wahrscheinlichkeit nach. Sie werden vom Erzähler als nahezu gleichaltrig und einander sehr ähnlich beschrieben, „in Sommerkleidern aus feinstem Batist“. Diese drei Schwestern haben jeweils einen Gegenstand in der Hand, der an ein ikonografisches Heiligenattribut erinnert. „Die eine hatte ein buntes Windrädchen dabei, die andere ein ausziehbares Teleskop, das sie meist umgekehrt ans Auge setzte, und die dritte einen Sonnenschirm“ (128). Auch die

Kinder sind ganz still, sitzen mal als offenbar unzertrennliches Trio zusammen, mal gehen sie im Wartesaal herum, „als hätten sie es darauf angelegt, aus ihren Wegen eine schöne Schleife zu machen“ (128). Schließlich gibt es noch eine „Nonna“ (Großmutter), die im Unterschied zu der hell gekleideten ‚Artistentruppe‘ schwarz angezogen ist und vor sich hin häkelt, ab und an „sorgenvoll, wie mir schien“ die jüngeren Familienmitglieder betrachtet (128).

Verbleibt man im ikonografischen Betrachtungs-Modus, so wäre ein Bezug zu dem Allerheiligen-Traum der ersten Venedig-Episode zu vermerken, in dem die hl. Katharina mit einem Windrädchen auftritt, das dort eine Art Miniaturversion („Modell“, wie es im Text heißt) ihres Märtyrer-Attributs, des Folterrads, darstellt. Das Teleskop, durch das man falsch herum schaut, ist ein ästhetisch-poetologischer Topos des Sebald’schen Werks („umgekehrtes Perspektiv“), der sowohl mit Erkenntnis, Überblick, „Metaphysik“ als auch mit „Levitation“, Leichtigkeit und ästhetischer Transzendenz assoziiert, also doppelt positiv konnotiert ist.¹⁶ – Ein weiterer binnentextueller Querbezug assoziiert (oder *identifiziert* vielleicht sogar) den Giorgio Santini mit einer weiteren Darstellung des hl. Georg. Das im obigen Textauszug deutlich hervorgehobene Attribut des *Strohhuts* kehrt nämlich wieder, fast ganz am Ende des Buchs, diesmal in einer Gemäldebeschreibung. Es handelt sich wiederum um ein Gemälde von Pisanello, das sich in London befindet und das der Erzähler dort während eines Zwischenstopps auf seiner Heimreise nach Ostengland besichtigt. Auf dem Bild sind die Heiligen Georg und Antonius dargestellt, und Georg trägt – unwahrscheinlicher Weise – einen großen Strohhut. Rückblickend (die beiden Stellen liegen im Buch gut 150 Druckseiten weit auseinander) wird der Giorgio Santini der Mailand-Konsulatsszene damit offenbar als eine Art Reinkarnation dieses Londoner Sankt Georgs erkennbar.

[iii.] **Drachentöter** Zuvor aber begegnet der Leser – jedenfalls sofern er die einzelnen Teile des Buchs der Reihe nach von vorne nach hinten liest – einer ganz anderen Inkarnation des Sankt Georg. Der dritte ‚Auftritt‘ Georgs in *SG* findet in *Il ritorno in patria* statt, und zwar im Rahmen der analeptischen Kindheitserzählung. Auch dort ist der Rahmen die Beschreibung eines Kunstwerks, diesmal einer Statue. Damit ist Giorgio Santini die einzige Erscheinung des Hl. Georg, die (zumindest nach den Angaben des Erzählers) als tatsächliche, ‚reale‘ Person, als homodiegetische Figur in derselben erzählten Welt (auf derselben Wirklichkeitsebene) auftritt, in der der Ich-Erzähler sich bewegt (wenn auch der stille Auftritt der „Artistenfamilie“ freilich in eine etwas irreale Atmosphäre gekleidet ist). An allen anderen Stellen, wo Georg erscheint, handelt es sich um bildkünstlerische Darstellungen des Heiligen.

¹⁶ Siehe dazu etwa das Kapitel zur „Kunst der Levitation“ in Hutchinson (2009) und den Aufsatz von J. J. Long zu „Sebald’s Miniature Histories“ in Fuchs/Long (2007).

Die dritte Erscheinung St. Georgs in *Il ritorno in patria* steht im narrativen Kontext einer sehr stark ‚allegorisch‘ aufgeladenen Episode, über die in Kap. III/6 noch ausführlich zu sprechen sein wird. Es handelt sich um die Beschreibung des Heimwegs von der Schule, den das erzählte Ich der Kindheitserinnerungen zu Fuß zurücklegt. Die Beschreibung der Strecke ist als ‚Stationsweg‘ angelegt. Der Weg führt zunächst von dem auf einer Anhöhe gelegenen Schulhaus bergab an der Friedhofsmauer entlang. Und am Ende dieser Friedhofsmauer steht als erste Station auf dem kindlichen Passionsweg eine Statue des Heiligen Georg, der „ohne Unterlaß mit einem Spieß dem zu seinen Füßen liegenden greifartigen Vogeltier den Rachen durchbohrte“ (RP 264f.). – Das ist, was die sprachliche Darstellung betrifft, schon alles, mehr als einen Halbsatz nimmt der hl. Georg an dieser Stelle nicht ein. Die Stelle ist gleichwohl auffällig, da ihr eine Abbildung beigegeben ist, die das beschriebene Objekt in dreifacher Reproduktion zeigt (cf. Abb. SG S. 265). Man sieht also *dreimal* das gleiche Bild bzw. drei identische Bilder nebeneinander; der Spieß oder die Lanze des Ritters, die er dem Ungeheuer, auf dessen liegendem Körper er selbst steht, in den Rachen stößt, beschreibt eine Diagonale von links oben nach rechts unten. Wie bereits verschiedene Kommentatoren bemerkt haben, korrespondiert diese Abbildung innerhalb von *Schwindel. Gefühle.* mit einem anderen Bild, das im Kontext der *Beyle*-Erzählung steht (Abb. SG S. 18): Diese Abbildung – die Vorlage stammt, wie Harald Jakobs eruiert hat¹⁷, aus dem „Lehr- und Nachschlagebuch“ *Das neue Naturheilverfahren* (Ende 19. Jh.) des Lebensreformers Friedrich Eduard Bilz¹⁸ – zeigt ebenfalls dreimal das gleiche Bild, hier einen geöffneten Mund (darüber ein Schnurrbart), der den Blick freigibt auf Geschwüre und Schwellungen in Mundhöhle und Rachen: augenscheinlich eine ‚Illustration‘ zum unmittelbar umgebenden Text, der von Beyles Syphilis-Erkrankung handelt und namentlich davon, wie Beyle „mit einem Spiegel die Entzündungen und Geschwüre in seiner Mundhöhle und in den Tiefen seines Rachens“ untersucht (B 18). Aus der rechten unteren Bildecke ragt ein Spatel ins Bild. Der schräg ins Bild bzw. in die abgebildete Mundhöhle hineinragende Spatel bildet eine formale Analogie zu der Diagonale des Spießes, den der hl. Georg in der anderen Abbildung in den Rachen des Ungeheuers stößt, und durch die analoge Anordnung (die jeweils dreifache Reproduktion des Bilds) sind die beiden räumlich weit voneinander entfernten¹⁹ Abbildungen klar aufeinander bezogen.

¹⁷ Cf. Jakobs 2014: 177.

¹⁸ ... der übrigens (das gehört durchaus irgendwie hierher) ein guter Freund von Karl May war und direkt neben diesem beigelegt wurde.

¹⁹ Die Syphilis-Illustration auf S. 18, die Georg-Statue auf S. 265.

Die Abbildung der Mundhöhlen-Untersuchung in *Beyle* zeigt, wie Dr. med. Dr. phil. Peter Schmucker kundig bestätigt, die Symptome einer „luetischen Pharyngitis“²⁰ (*Lues*: vulgo Syphilis). Die venerische Erkrankung erscheint hier (wie auch ein Blick auf Sebalds Essays nahelegt, cf. namentlich den Essay zu Schnitzlers *Traumnovelle* in BU) als eine ‚natürliche Bestrafung‘ sexueller ‚Schuld‘, und wenn nun diese Abbildung in Konstellation gebracht wird mit dem Drachentöter-Motiv der Georgslegende, so wird damit wohl eine sexualisierte Lesart dieses letzteren nahegelegt. – Ich muss wieder ein wenig vorgreifen: Die Erzählung über die Kindheit des Ich-Erzählers im vierten Teil des Buchs kulminiert im Ausbruch einer schweren Krankheit, die als „Diphtheritis“ diagnostiziert wird und den Rachenraum des Kindes befällt. Die Georgs-Statue an der Friedhofsmauer erscheint rückblickend als eine Vorausdeutung auf diese Erkrankung, die in ihrem Erscheinungsbild dem in *Beyle* abgebildeten Rachengeschwür ähnelt und im narrativen Kontext von *RP* als eine gleichsam psychosomatische – oder, wie Sebald in Freud’scher Terminologie des Öfteren formuliert: „hysterische“ – Folge sexuellen Begehrens interpretierbar ist (ausführlicher dargestellt in Kap. III/6). Der Heilige Georg, wie er in der Abbildung in *RP* S. 265 erscheint, wäre hier also der strafende Vater des Kastrationskomplexes.²¹ Und das am Boden liegende „greifartige Vogeltier“, der Drache, das Untier, wäre der Sohn. Und der Sohn, das ist das autodiegetische „Ich“, personal identisch mit „W. Sebald“. Gehen wir also noch einmal zurück zu der „Santini“-Szene im Wartesaal des deutschen Konsulats in Mailand: Dort trägt das Elternpaar der Artistenfamilie die Vornamen von *Sebalds* (wirklichen) Eltern. Der als Inbegriff von Eleganz und Grazie dargestellte San Giorgio dieser Szene stellt gewiss ein anderes, positiveres Vater-Imago (bzw. einen Aspekt des Vater-Imagos) dar als das der strafenden Gewalt, die der Hl. Georg als psychoanalytischer Drachentöter verkörpert. Vaterfiguren aber sind beide. Wo ist nun aber der Sohn in dem Andachtsbild der Santini-Familie? Wenn man als Hintergrund dieser merkwürdigen Zirkus-Fantasie die Genealogie des erzählenden Ichs annimmt, so wären Giorgio und Rosa Santini vielleicht als so etwas wie ein alternatives Wunsch-Elternpaar oder Eltern-Wunschbild zu interpretieren, mit dem sich der Erzähler kontrafaktisch eine andere Genealogie in der Gegensphäre des Zirkus fantasiert. Dazu passt auch der Schauplatz – die Familiengeschichte des Erzähltes ist (s. u., III/6) aufs engste mit der deutschen Geschichte verbunden, und nun trifft er auf dieses Wunschbild einer Familie im *deutschen Konsulat*. Und die drei Mädchen? Der reale Autor Sebald hatte zwei

²⁰ Schmucker 2011: 94.

²¹ Almut Laufer, auf deren gründliche Untersuchung des genealogischen Komplexes in SG ich mich in den Teilen II und III der vorliegenden Arbeit vielfach stützen kann, bringt die dreifache Reproduktion der Bilder in *Beyle* und *RP* auch mit dem Freud’schen „Wiederholungszwang“ in Verbindung. (Cf. Laufer 2010: 259.)

Schwestern, der Erzähler in *Schwindel. Gefühle.* ist dagegen offenbar Einzelkind oder jedenfalls werden Geschwister mit keinem Wort erwähnt. Gleichwohl scheint es nicht abwegig, biografische Informationen über die Familienverhältnisse des *realen* Sebald heranzuziehen – schon generell, aufgrund der autofiktionalen Konstruktion des Werks, aber hier namentlich auch deswegen, weil ja auch die (zweifelloso bedeutende) Tatsache, dass die Vornamen des Artistenpaars denen von Sebalds wirklichen Eltern entsprechen, aus der Textimmanenz heraus gar nicht ersichtlich ist. Wenn man also die Santinis als eine Alternativ-Version der Sebalds lesen möchte, so hätte sich der Erzähler (oder der Autor) darin in Gestalt der dritten Schwester eine alternative Existenz als Mädchen fantasiert.

Nicht schwer fällt es in dieser Hypothese jedenfalls, ihn zu identifizieren: Er wäre dann wohl das Mädchen mit dem Teleskop. Denn dieses ist Sebald'sches Künstler-Attribut. Übrigens weist die Familienszene im deutschen Konsulat einen abstrakten Bezug zu den dreifach wiederholten Abbildungen in *Beyle* und *Ritorno* auf – es sind ja *drei* „einander sehr ähnliche“ Mädchen. Aber was wären dann die drei kindlich-weiblichen *santini*? Nicht Sebalds Schwestern plus das weiblich (vom Winfried zur Winnifred) gewordene Ich, sondern eigentlich *eine*, oder vielmehr *einer-in-dreien*, eine Art Trinität, also das Erzähler-Ich in drei Figuren gespalten, etwa Aspekte seiner Persönlichkeit? Hier ist der Punkt, an dem die Traumdeutung abbrechen muss, weil die Verrätselungsstrategie des Texts keinen feststellbaren Sinn freigibt. Überhaupt ist anzumerken, dass die Parallele zwischen Santini und Sebald-Familie nicht ganz aufgeht, so oder so. Denn statt dem Großvater (mütterlicherseits), der in Sebalds Autobiografie die Rolle der zentralen erwachsenen Bezugsperson einnimmt, sitzt bei den Santinis eine dann doch sehr italienische Nonna, die man mit Sebalds Großvater Josef Egelhofer auch dann nicht zusammenkriegt, wenn man eine zu der des Enkels analoge Geschlechtsumwandlung annimmt. Außerdem werden die Santinis ja in die 30er-Jahre datiert, da waren Sebald und seine Schwestern noch nicht geboren. Es mag hier, ganz traumgemäß, einiges ‚verschoben‘ sein, aber eine plausible *Gesamtdeutung* der seltsamen Episode gelingt unter diesem Aspekt nicht.

Die Verbindung von *Künstlerthematik* (Zirkus, Teleskop) und *Geschlechter-Problematisierung* kann immerhin – auch mit einem Seitenblick auf Kipphardt (März' Rede vom „Künstler als einer weiblichen Identifikation“) – recht plausibel auf die Deutung der Santini-Szene als Traumarbeit an einer alternativen (dem eigenen Künstlertum gemäßen) Genealogie, einem alternativen „Familienroman“ (Freud), bezogen werden.

Am deutlichsten bildet sich in den bisherigen Betrachtungen zum Heiligen Georg jedenfalls die Problematik um SEXUALITÄT und GESCHLECHT heraus: Zunächst der

„männliche Blick“ und die „schwere blutige Arbeit“ im Pisanello-Fresko, dann der elegante Zirkusartist San Giorgio und (mit Fragezeichen) das zum Mädchen gewordene Künstler-Ich, und als drittes dann der Vater-Sohn-Konflikt des Kastrationskomplexes. Der Befund von der sexuellen Fracht des Sankt-Georg-Motivs in *Schwindel. Gefühle* wird weiter bekräftigt, wenn man eine weitere Abbildung ins Auge fasst, die über die dreiteilige Form auf die beiden Bilder in *Beyle* und *Ritorno* bezogen scheint. Es gibt in jedem Teil von *Schwindel. Gefühle* genau *eine* solche dreiteilige Abbildung, d. h. neben den bereits beschriebenen in *Beyle* und *Ritorno* noch zwei weitere. Eine von diesen beiden ist die im Text beschriebenen Engelsfiguren auf einem Fresko Giotto's (dazu weiter unten gleich mehr), die insofern aus dem Rahmen der Dreier-Bilderserie fällt, als sie keine erkennbaren Bezüge zum Thema Sexualität enthält. Die andere aber passt zu dem Syphilis- und dem Drachentöter-Bild bestens: Sie gehört zum Kontext der Dr.-K.-Erzählung (cf. Abb. S. 170); allerdings sind es dort nicht drei *identische* Bilder nebeneinander, sondern drei einander recht *ähnliche*, aber doch eindeutig verschiedene Darstellungen, eher Variationen einer Situation als Wiederholungen: Sie zeigen jeweils zwei Männer, wobei der eine dem anderen verschiedene Gussbäder verabreicht; im ersten Bild ganz links gießt er dem Patienten Wasser über den Kopf, in den anderen beiden Bildern begießt er mit einem Schlauch die Knie bzw. Schenkel des Patienten. Die Vorlagen für dieses Triplet stammen wie das Syphilis-Bild in *Beyle* aus dem Naturheilkunde-Buch von F. E. Bilz.²² Bei Sebald scheinen die Bilder wiederum den Erzählkontext zu illustrieren, denn dort geht es um die „Anstaltsroutine“ (DrK 170) in der Wasserheilanstalt in Riva, wo Dr. K. sich der Badekur unterzieht, und es ist im Text von „kalten Gußbädern“ (171) die Rede. Allerdings kann man (und ich würde vermuten: *soll* man) die dargestellten Situationen auch ‚homoerotisch‘ (miss-)deuten, namentlich das mittlere und das rechte Bild, die beide Gussbäder unterhalb der Gürtellinie zeigen: Die beiden Männer sind sich körperlich nahe, der bärtige Anstaltsdiener gießt mittels eines Wasserschlauchs, den er ziemlich genau auf Höhe seines eigenen Geschlechtsteils hält, dem anderen Mann einen Strahl über die Unter- (Mitte) bzw. Oberschenkel (rechts), und im rechten Bild hat der Kurpatient, ein bürgerlich gekleideter Herr, der barfuß und ohne Hose in einer Wanne stehend das Gussbad empfängt, Hemd und Weste bis über den Bauchnabel heraufgekrempelt (damit die Kleidung nicht nass wird), während der andere mit dem Schlauch vor seiner nackten Scham hantiert. Die homoerotischen Assoziationen sind keineswegs aus der Luft gegriffen – das Thema Homosexualität durchzieht als ‚Subtext‘ das ganze Buch, vor allem aber die Teile *All'estero* und *Dr. K.s Badereise*. (Siehe dazu insb. die Abschnitt Engel [iii] und Gracchus [i])

²² Cf. Jakobs 2014: 318 f.

weiter unten.) Es spricht also einiges dafür, diese Abbildung auf die anderen beiden dreiteiligen Abbildungen in *Beyle* und *Ritorno* zu beziehen, zumal damit alle drei Protagonisten des Buchs einbezogen wären in die übergreifende Bilderkorrespondenz mit der Sexualitätsproblematik als gemeinsames Thema.

[iv.] Ritter mit Strohhut (Ekphrasis Pisanello 2) Die vierte und letzte Erscheinung des heiligen Georgs in *Schwindel. Gefühle.* findet sich fast ganz am Ende des Buchs, in *Il ritorno in patria* im Kontext der Heimreise-Episode, die als Gesamt-Schluss auf die analeptische Kindheitserzählung folgt. In London, wo er einen Zwischenaufenthalt einlegt, sucht der Erzähler eigens die *National Gallery* auf, um sich ein Gemälde Pisanellos anzuschauen, das die Heiligen Antonius und Georg unter einer Marienerscheinung zeigt (um 1445). Antonius spielt in Sebalds Bildbeschreibung nur eine untergeordnete Rolle, ist im Sebald-Werkkontext aber natürlich aktenkundig als Bildsujet einer der fulminantesten Bildbeschreibungen in Sebalds gesamtem Oeuvre: der des Isenheimer Altars in *Nach der Natur* (cf. NN 20–25). – Die Ekphrase des Londoner Pisanello-Bilds sei hier in voller Länge zitiert:

Das kleine, vielleicht 30 mal 50 Zentimeter messende Bild, [...] ist in der oberen Hälfte fast ganz ausgefüllt von einer aus dem Himmelsblau hervorstrahlenden goldenen Scheibe, die als Hintergrund dient für eine Darstellung der Jungfrau mit dem Erlöserkind. Darunter zieht sich von einem Bildrand zum andern ein Saum dunkelgrüner Baumwipfel. Zur Linken steht der Patron der Herden, Hirten und Aussätzigen, der hl. Antonius. Er trägt ein tiefrotes Kapuzenkleid und einen weiten erdbraunen Umhang. In der Hand hält er eine Schelle. Ein zahmer, zum Zeichen der Ergebenheit ganz an den Boden geduckter Eber liegt ihm zu Füßen. Mit strengem Blick sieht der Eremit auf die glorreiche Erscheinung des Ritters, der ihm gerade gegenübergetreten ist und von dem etwas herzbewegend Weltliches ausgeht. Der Drache, ein geringeltes, geflügeltes Tier, hat sein Leben bereits ausgehaucht. Die aus weißem Metall geschmiedete, kunstreiche Rüstung versammelt auf sich allen Abendschein. Nicht der geringste Schatten der Schuldhaftigkeit fällt auf das jugendliche Gesicht Georgs. Schutzlos sind Nacken und Hals dem Betrachter preisgegeben. Das ganz Besondere aber an diesem Bild ist der außergewöhnlich schön gearbeitete, weitkrepelige und mit einer großen Feder geschmückte Strohhut, den der Ritter auf dem Kopf hat. Ich wüßte gern, wie Pisanello auf den Gedanken gekommen ist, den heiligen Georg ausgerechnet mit einer solchen, angesichts der Umstände eigentlich unpassenden, ja geradezu extravaganten Kopfbedeckung auszustaffieren. *San Giorgio con cappello di paglia* – sehr verwunderlich, wie vielleicht auch die beiden guten Pferde sich denken, die dem Ritter über die Schulter blicken. (RP 281 f.)

Die zentrale Formulierung in dieser Ekphrase ist sicherlich das „herzbewegend Weltliche“ der Erscheinung des Ritters. Seine weißmetallene Rüstung fungiert in Sebalds poetischer Beschreibung nicht sowohl als Panzer denn als Reflektor des rein physikalisch-optischen Aspekts metaphysischer Heilshoffnung, indem sie „allen Abendschein auf sich versammelt“ – man könnte diesen Abendschein vielleicht genauer als den des *Feierabends* bestimmen. Das mittelalterlich-ritterliche Pendant zur würgenden Krawatte hat San Giorgio sozusagen gelockert, tritt mit freiem Hals dem Eremiten und dem Betrachter entgegen. Übrigens erscheint auch der hl. Antonius hier sozusagen im Kontrast zu seinen dramatischeren Auftritten in der Kunst – wenn man nämlich den intertextuellen Bezug zu *Nach der Natur* bedenkt, wo Grünewalds Darstellung der Heimsuchung des hl. Antonius drastisch nachgeschildert wird. Das zentrale Symbol der offenbar utopischen Vision, die Sebalds Ekphrase beschwört, ist der *Strohhut*, der binnentextuell auf die frühere Inkarnation des Heiligen Georg in Form des Artisten-Familienvaters Giorgio Santini zurückverweist. In der Ekphrase des Londoner Tafelbilds wird er sehr deutlich hervorgehoben in einer eigens ihm gewidmeten Reflexion des Erzählers, der dieses ikonografisch eher ungewöhnliche Element als „geradezu extravagant“, „eigentlich unpassend“ bezeichnet. – Ich erinnere an dieser Stelle an Sebalds Ausführungen zur *bricolage*: zu „der schriftstellerischen Praxis [...], in der etwas, das fertig schon vorliegt, umgefertigt und verschrieben wird“, der „Ausnutzung der spärlichen Freiräume zwischen den vorgeschriebenen Zeilen eines anderen Textes“ (BU 139). Die „eigentlich unpassende“ Kopfbedeckung des Ritters im Pisanello-Bild ließe sich auf die „abwegigen“ Mittel des Bastlers beziehen. Zum war Pisanello als spätmittelalterlicher Maler auf religiöse Themen festgelegt und musste also, was immer ihn beschäftigte, irgendwie im christlichen Bildmotiv, also in einem vorgegebenen Rahmen und auf Basis einer „fertig bereits vorliegenden“ Mythologie und Ikonografie ‚unterkriegen‘: So war er genötigt, mit den verfügbaren Motiven zu ‚basteln‘, in den „spärlichen Freiräumen“ des christlichen Bildraums sein Subjektives unterzubringen. Der Strohhut auf dem Haupt des Ritters Georg markiert in Sebalds Beschreibung die Grenze ikonografischer Gestaltungsfreiheit, ja fast schon eine Verfehlung im Sinne der Horaz’schen Forderung nach Stimmigkeit. Das unpassende, ja abwegige Detail wird in der Beschreibung des Erzählers als das Element gedeutet, mit dem sich ein tradiertes Motiv *umfunktionieren* ließ. Es ist hier nicht unsere Aufgabe, zu spekulieren, was der historische Pisanello in Wirklichkeit mit dieser ikonografischen Extravaganz bezweckt haben mag – aber indem Sebalds Erzähler selbst diese Frage ganz explizit stellt, wird das Verfahren der Bricolage thematisiert. Und der Erzähler (bzw. Sebald) bastelt nun seinerseits wiederum mit dem Bild Pisanellos, in dem er *seine* Reflexionen

„unterbringt“: eine Art sekundäre Bricolage. Das ist nun gewiss eine kreative Methode; will man indes keine bloße „Manier“ in solch kunstvoller Unzweckmäßigkeit der Mittel sehen, so müsste man fragen, was eine solche indirekte Behandlung von (ja oft autobiografischen) Problemen mittels „Verschreibung“ alter Gemälde für eine Funktion habe. Sebalds Äußerung über die Selbstreflexion *by proxy* bietet eine Deutung an, die tatsächlich mit der Freud'schen theoretischen Begründung, warum die Traumarbeit all die Entstellungen veranstalte, übereinstimmt: der Grund wäre „Zensur“. Hier freilich nicht in einem psychologischen Sinne, sondern im Sinne einer Öffentlichkeits-strategie, mit der der Schriftsteller eine Selbstentblößung *in public* umgeht und trotzdem Selbsterforschung betreiben kann: eine Art ‚indirekter Autobiografie‘.

An *was* aber ‚bastelt‘ der Erzähler eigentlich herum mit seinen Variationen über den Heiligen Georg? An seiner eigenen Geschichte, gewiss, das ist bei der Stellvertreterfigur des Namensheiligen unmittelbar einleuchtend; an einem ‚Vaterkomplex‘, denn auch der Vater (des realen Sebald) trug ja den Namen Georg, und in der Drachentöter-Statue erscheint St. Georg als die strafende Vater-Imago des Kastrationskomplexes. Was aber sind, über das Autobiografisch-Persönliche hinaus, die konkreten Inhalte dieser Traum-, dieser Reflexionsarbeit? Die Begegnung der beiden Heiligen steht unter dem Zeichen einer Marienerscheinung (die in Sebalds Beschreibung etwas in den Hintergrund gerückt wird). Mit einem Seitenblick auf die wohl expliziteste einschlägige Stelle in Sebalds Oeuvre (im ersten Entwurf zum unvollendeten „Korsika-Projekt“) kann Maria als ‚weibliches‘ Gegenbild zum ‚maskulinen‘ Christus-Kult gedeutet werden, ja, wie es an der besagten Stelle heißt, fast als die Gottheit einer ganz anderen Religion (WS 143–145). Auch hier könnte man also die Geschlechter-Thematik im Zentrum der Traumarbeit sehen. Die utopische Erlösungsvision unter dem Zeichen dieser ‚weiblichen Gottheit‘ ist eine „herzbewegend weltliche“, die – bereits von Pisanello oder erst von Sebald? – hier in das eigentlich von überwirklichen Dingen handelnde Bild gleichsam eingeschmuggelt wird, und zwar in Gestalt des Strohhuts. So stiehlt der hl. Georg in Sebalds Beschreibung der Mutter Maria und gar dem Erlöserkind selbst geradezu die Schau mit seiner extravaganten Kopfbedeckung und dem weltlichen Glanz seiner Rüstung, und zieht damit die utopische Heilshoffnung von der transzendenten Erscheinung am Himmel hinab zu sich auf die Erde.

Wenn der Erzähler eigens bemerkt: „Nicht der geringste Schatten der Schuldhaftigkeit“ falle „auf das jugendliche Gesicht Georgs“ (RP 281 f.), so stellt sich fast automatisch die Frage, wie das mit Strohhut und friedlich gelöster Stimmung am wenigsten zu vereinbarende Bildelement zu behandeln ist: der als Attribut zum St. Georg gehörenden

Drache, der allegorisch einerseits das Böse verkörpert, andererseits, als erlegte Kreatur – als „ein geringeltes, geflügeltes *Tier*“, wie es im Text heißt (nicht: „Untier“) – ein Opfer zivilisatorischer Gewalt darstellt. Dass das Narrativ von der heroischen Bezwingung des monströsen Tiers eine anthropozentrische Projektion darstelle, mit der die Menschheit ihre eigenen Dämonen in eine Art Sündenbock zu projizieren versucht, wird in Sebalds Oeuvre an verschiedenen Stellen angedeutet. In der Ekphrase der Londoner Georgsdarstellung ist der getötete Drache also ein etwas störendes, nicht ganz stimmiges Element. Da er nun einmal auf dem Bild ist und der Bastler mit dem arbeiten muss, was ihm beifällt, unterschlägt der Erzähler ihn auch nicht, erledigt ihn vielmehr ein zweites Mal mit dem hemdsärmeligen Satz: „Der Drache [...] hat sein Leben bereits ausgehaucht.“ Wegretuschiert wird er nicht, aber mit dem Mittel einer variablen Beleuchtung, die dem Betrachter und Beschreiber stets zu Gebote steht, in den Hintergrund gebannt und durch beiläufige Erledigung sozusagen entschärft. Das blutige Geschehen liegt gefühlt schon in verschwimmender Ferne, als ein brachiales Vorgeschehen, das, wie Vorgeschichten das so an sich haben, wohl nicht restlos erledigt ist, aber einstweilen, für den Augenblick (und länger als für Augenblicke weilt die Ruhe ja nicht auf Erden) in der Verdrängung zumindest vorübergehend unvernünftig geworden ist. Vielleicht könnte man die Konjektur anbringen, der Drache sei (mit Rudolf Bilz gesprochen) den unblutigen Vagus-Tod gestorben.

Schaut man sich das (im Text nicht reproduzierte) Bild einmal selbst an, so wirkt der Drache übrigens recht klein und ornamental, eher wie ein Haustier, etwa ein Hund, der sich treu ergeben, fast schuttsuchend und gleichsam heraldisch um die Waden des hl. Georg ringelt. Der Legende nach hatte Georg den Drachen zwar bezwungen, ihn zunächst aber nicht getötet (und man weiß aus Michael Endes *Jim Knopf*, diesem synkretistischen Gegenmythos zur nationalsozialistischen Kinderbuchmythologie, was für Verwandlungen die unblutige Überwindung des Drachens vermocht hätte), sondern die ihm zum Opfer bestimmte Jungfrau aufgefordert, ihren Gürtel dem Drachen um den Hals zu legen, gleichsam als Hundeleine. Tatsächlich war der Drache, der Legende nach, dann auch ganz zahm und ließ sich friedlich von der Jungfrau führen. Georg aber führte das unterworfen Tier in die Stadt und versprach den verängstigten Einwohnern, er werde den Drachen töten unter der Bedingung, dass sie zum Christentum übertreten – im Grunde eine üble Drohung, ja Erpressung. Die Jungfrau hat der Ritter dagegen nicht geheiratet, es ging ihm um den Glaubenssieg, nicht die Eroberung der Prinzessin. Ob in dieser idealistisch-sexualasketischen Schlussvariante des Drachentöter-Motivs der hl. Georg auch ein Vorbild für den Erzähler sei, scheint mir eher etwas fragwürdig angesichts des missionarischen Eifers, mit dem sich die Askese in der Georgslegende

verbindet und der den Ritter doch ein wenig autoritär erscheinen lässt. Eine Möglichkeit hätte es aber doch wohl gegeben, die blutige Legende durch wenige editorische Federstriche in ein ganz anderes Märchen umzuschreiben, und es ist gewiss müßig, sich zu fragen, warum Sebald dies unterlassen haben könnte. Ich will es aber für ihn nachholen: Die ursprünglich zum Drachensopfer bestimmte Prinzessin wäre mit der Einbuße ihres Gürtels sehr glimpflich davongekommen, Georg aber hätte dem nun zahmen Drachen das Leben schenken und ihn einfach bei sich behalten können als treuen Begleiter – so ähnlich wie in jener schönen Geschichte von dem Mann, der einst in der afrikanischen Einöde einem Löwen einen Splitter aus der Pfote gezogen hatte und später in Rom, im Circus, wohin es ihn im weiteren Lauf der Dinge verschlagen hatte und wo er als Todeskandidat seiner Zerfleischung vor johlender Menge entgensah, diesem selben Löwen, der mittlerweile auch gefangen und ins Zentrum der Zivilisation verschleppt worden war zur Unterhaltung der Massen, wieder begegnete; der Löwe erkannte ihn, und die beiden ungleichen Tiere lebten fortan, begnadigt, als Herr und Hauskreatur miteinander, eine stadtbekannte kuriose Erscheinung, wenn sie zusammen in den Straßen Roms spazieren gingen.

[v.] St. Georg *synoptisch* Treten wir an dieser Stelle ein paar Schritte zurück, um die aufeinanderfolgenden Auftritte des Heiligen Georgs in *SG* als Ganzes zu betrachten und eine Synthese zu versuchen. Eine solche synoptische Interpretation hat u. a. Almut Laufer in ihrer Studie zum Heimat-Komplex in *SG* bereits skizziert.²³ Im Anschluss daran seien auch hier zunächst die drei Ekphrasen von bildkünstlerischen Darstellungen des Hl. Georg als Ensemble, gleichsam Triptychon, betrachtet, d. h. die Inkarnation in Gestalt Giorgio Santinis zunächst ausgeklammert. – Die drei Ekphrasen bilden in der Reihenfolge, wie sie im Syntagma des Texts auftreten, einen Dreischritt, der einer chronologischen Sequenz in der Drachentöter-Handlung entspricht:

- 1.) *Vor* der „schweren blutigen Arbeit“, beim Abschied von der Principessa (AE 86 f.)
- 2.) *Bei* der „Arbeit“ (RP 264/65)
- 3.) *Nach* der „Arbeit“ (RP 281 f.)

Laufer versucht, diesen handlungslogischen Dreischritt als einen quasi dialektischen zu interpretieren, und zwar unter dem Aspekt der Sexualitäts-/Gender- sowie der Vater-Sohn-Problematik (Georg als Name von Vater und Sohn Sebald). Der erste, androgyne Georg (auf dem Pisanello-Fresko in Verona) sieht der bevorstehenden martialischen Aufgabe als einer Bürde entgegen und wird damit, so Laufer, zum Inbegriff einer belasteten Männlichkeit.

²³ Laufer 2010: 268f.

Damit repräsentiere er nicht so sehr den Vater als den Sohn. Der zweite Georg, die Statue an der Friedhofsmauer in „W.“, die den Heiligen mitten in der Aktion des Drachenkampfs zeigt, stünde (im Rahmen der angesichts des Erzählkontexts relativ naheliegenden Kastrationskomplex-Lesart) dann für den Vater, während der Sohn sein Rollenbild eher in dem zur Strecke gebrachte Untier erkennen müsste. Laufer sieht sogar einen (ja durchaus nicht geradezu abwegigen) intendierten intertextuellen Bezug auf Kafkas große Sohn-Figuren Georg Bendemann (*Das Urteil*) und Gregor – ein (Beinahe-)Anagramm von Georg – Samsa (*Die Verwandlung*). Und gerade letzterer ist ja in der Tat ein herausragendes Beispiel für das Motiv des zum Untier gewordenen Sohns.²⁴

Wenn man nicht die Reihenfolge der Erzählung (*discours*), sondern die Chronologie des Erzählten (*histoire*) berücksichtigt, so ist das in der Textabfolge *zweite* Georgs-Bild (das Standbild in RP) eigentlich das *chronologisch erste*. D. h. die Ausgangskonstellation, die *biografisch* früheste Manifestation des hl. Georg wäre der strafende Vater als Inbild aggressiv-destruktiver Männlichkeit und der Sohn als Opfer der väterlichen Gewalt. Zu diesem wird er (im Freud'schen Narrativ) aber ja gerade als ein *Aspirant* auf eben diese Position, als Konkurrent des Vaters. Der Georg des Veroneser Freskos – im Syntagma Georg Nr. 1, *histoire*-chronologisch Georg Nr. 2 – stünde dann für den Sohn als erwachsenen Mann (eben als solcher betrachtet ja der Erzähler in AE das Bild), dem die – nun erreichte? – Position unbehaglich geworden ist. Die Krise, die in *All'estero* inszeniert wird und die Sebald in einem Interview recht unumwunden als Midlife-Crisis benannt hat, wäre unter diesem Aspekt – der gewiss nicht der einzige ist, aber der, der bei einer systematischen Betrachtung des Georgs-Motivs hervortritt – die Krise einer destabilisierten Geschlechtsidentität. Ob oder inwiefern der Ich-Erzähler die Vater-Position übernommen hat, ist aus dem narrativen Kontext freilich nur schwer zu entscheiden, denn man erfährt ja so furchtbar viel nicht über die Person des Ich-Erzählers, jedenfalls nicht in einem faktenbiografischen Sinne. Wenn man die verschiedentlich diskutierte, neuerdings sehr ausführlich von Gotterbarm untersuchte These annimmt, dass der Sebald'sche Ich-Erzähler in allen Büchern *derselbe* ist, so könnte man, mit Verweis auf den dritten („autobiografischen“) Teil von *Nach der Natur*, Abschnitt VI

²⁴ Übrigens hat ja auch Kafka selbst solchen Dingen Bedeutung beigemessen: dass der Name G-e-o-r-g in *Das Urteil* exakt so viele Buchstaben habe wie F-r-a-n-z, der erste Teil im Nachnamen des Protagonisten, B-e-n-d-e (der zweite Teil, das „-mann“ sei ja bloß ein kräftigendes Anhängsel für den „armen Bende“) exakt so viele Buchstaben hat wie K-a-f-k-a und überdies die Vokale an der gleichen Stelle stehen usw. (cf. KB, Nr. 541, S. 201; KT 492). Eine solche abstrakte, gleichsam formalistische Entsprechung zwischen Autor und Chiffre war Sebalds manieristischer Schreibweise zweifelsohne ganz gemäß, sodass man dergleichen ‚Codierungen‘ in diesem Fall wohl mit einiger Berechtigung vermuten darf, ohne in den Verdacht haltloser Spekulation und übereifriger Interpretationswut zu geraten. Gleichwohl ergeben sich auf diesem Wege meist nur immer weitere diffuse, vage Bedeutungszuwächse, die eine *Konkretisierung* der Interpretation nicht unbedingt befördern – was freilich auch an der Beschaffenheit des Primärtexts selbst liegen kann ...

(NN 92–95), davon ausgehen, dass er ein „Kind“ hat, eine „Tochter“ hat (94, 92), also auch im ganz konkreten Sinne selbst Vater ist.²⁵ Freilich wird dazu nichts gesagt im Text, sodass der immerhin konkret nachweisbare Vater-Sohn-Komplex (siehe dazu Teil III der Arbeit) und damit die Auseinandersetzung des Ich-Erzählers mit *seinem* Vater (und nicht mit sich selbst *als* Vater) als Zentrum des Hl.-Georg-Komplexes anzunehmen bleibt.

In der dritten Ekphrase schließlich tritt dem Betrachter Georg dann auf dem Londoner Tafelbild als „jugendlicher“ Ritter entgegen, handlungschronologisch zwar *nach* dem Kampf mit dem Drachen, aber vom Habitus her doch scheinbar *jünger* als der vorangehende Georg des Freskos, dessen „männlicher Blick“ vom Erzähler hervorgehoben wird. Wenn man (etwa Ben Hutchinsons These von der „dialektischen Imagination“ folgend) versucht, den durch die Abfolge der drei Georgsbilder vollzogenen Dreischritt als einen ‚dialektischen‘ zu interpretieren, so müsste dieses letzte Georgsbild die *Synthese* darstellen. Eine solche Lektüre scheint mir hier allerdings nur sehr bedingt durchführbar: Der Gegensatz zwischen diesem dritten Georg und den beiden anderen scheint mir doch größer als der *zwischen* diesen ersten beiden. Diese zeigen ja beide den martialischen, „männlich-destruktiven“ (Laufer) Aspekt des Heiligen, wozu das dritte Bild dann als Antithese stünde. ‚Synthese‘ ist es allenfalls im Sinne der Interpretation Laufers, der zufolge der Georg des dritten Bildes „die Möglichkeit einer Aussöhnung mit der eigenen Männlichkeit“ repräsentiere.²⁶ Wenn man aber die Altersproblematik des Mannes um die vierzig mitbedenkt, die in SG zweifelsohne auch ein Rolle spielt, so wäre der jugendliche Ritter nicht eben eine versöhnliche Antwort auf die Krise der Männlichkeit. (Man weiß ja von einer anderen berühmten Italienreise-Künstlerkrankengeschichte um die Nöte des Mannes im mittleren Alter, jener des Gustav von Aschenbach, dass eine würdevolle Lösung dieser Problematik jedenfalls nicht in der vergeblichen Hoffnung auf Restitution der Jugendlichkeit steckt...) Freilich ist der Londoner

²⁵ Eine weitere Stelle aus dem dritten Teil von NN, die sich *sehr* direkt auf SG beziehen lässt, ist die in beiden Werken erwähnte Episode mit der „chinesischen Optikerin“, die in SG als „Susi Ahoi“ benannt wird (nicht ohne kommentierendem Hinweis auf die Kuriosität des Namens). Hier wie in NN ist die Episode erotisch konnotiert und steht im Kontext einer autobiografischen Reflexion über das persönliche Liebes- (mutmaßlich Ehe-) Leben. In NN-3 steht sie am Ende des Abschnitts III, der den wohl hermetischsten Abschnitt des gesamten Gedichts darstellt, verschiedenen Interpretationsversuchen nach aber als eine extrem chiffrierte Thematisierung des ehelichen Zusammenlebens gelesen werden *könnte*. In SG ist die Susi-Ahoi-Reminiszenz an eine Reflexion über die erotische Enthaltsamkeit des Erzählers in Bezug auf „fremde Frauen“ angeschlossen, sodass man also auch in dieser Richtung eine Problematisierung der Vater-Position – hier als Ehemann-Rolle – sehen könnte. Übrigens findet sich in besagtem Abschnitt III des dritten Teils von NN auch die einzige weitere Stelle, an der „Kinder“ erwähnt werden, die nach dem Kontext die eigenen des lyrischen Ichs (mit dem in Abschnitt III angesprochenen „Du“, sofern man diesen impliziten Adressaten als die Ehefrau/Partnerin des „Ich“s interpretiert) zumindest sein *könnten*. Über diese recht komplizierten werkintern-einzeltextübergreifenden Querverbindungen ließe sich also durchaus ein (angesichts von Sebalds Technik der indirekten oder chiffrierten Thematisierung und seinem Hang zur intertextuellen Vernetzung auch innerhalb des eigenen Werks nicht allzu unplausibler) Bezug herstellen zur Familienproblematik nicht nur der Herkunfts-, sondern auch der vom Erzähler selbst begründeten Familie.

²⁶ Laufer 2010: 269.

Georg ein *jugendlicher* Ritter *im Abendschein*, aber das wäre allenfalls auf einer metaphorischen Ebene eine ‚Synthese‘, eigentlich kaum mehr als ein bloßes Wortspiel, wenn man nicht ein triadisches Modell wie das der Romantik zugrunde legen wollte, wo dann *am Ende* der Mensch (oder hier der Mann) wieder jung und neu, die verlorene Unschuld wiedergefunden wird. – Wenn im (chronologisch) ersten Bild (Statue) Georg den *Vater* verkörpert, im zweiten (Fresko) dann den erwachsen gewordenen *Sohn* (der in der ödipalen Konstellation des ersten Bilds eher die Stelle des besiegten Drachens einnahm), so ist er im dritten Bild nicht der Heilige Geist, sondern – was? Das mit dem Vater versöhnte, sozusagen psychoanalytisch geläuterte Ich? Der bewusste Selbstentwurf des von der väterlichen Abkunft und der damit verbundenen Geschichtslast losgesagten Ichs (Laufer meint bspw., den ethischen Typus des „Wanderers“ als selbstgewählten Habitus des Erzähler-Ichs im Londoner Georg-mit-Strohhut zu erkennen)? Oder – die letzte Georgserscheinung liegt ja bereits *hinter* der literarisch-ätiologischen Expedition in die eigene Herkunftsgeschichte – das literarisch neu und selbst geschaffene (insofern vaterlose) Künstler-Ich? Der bereits erledigte Drache stünde dann für die Auseinandersetzung mit dem eigenen Herkunftskomplex, die erfolgreich bewältigte Aufgabe der (literarischen) Selbsterforschung. Für letztere Deutung spräche zwar die Assoziation mit dem Artisten Giorgio Santini, dagegen aber das sonst überall bei Sebald reproduzierte Künstler-Bild vom kreativen Workaholic oder Fronarbeiter in der Wahrheitsmine, das mit dem müßigen Habitus des Heiligen im Strohhut kaum zusammengeht.

Schließlich steht dem Hl. Georg im letzten Bild ja noch der Hl. Antonius gegenüber. Der ikonografische Gegensatz ist der eines jugendlichen Ritters und eines weißbärtigen, greisen Eremiten. Laufer versucht eine Beziehung zu der positiven Vaterfigur des Großvaters herzustellen, was gewiss eine Überlegung wert ist: Georg wäre hier also die Projektionsfigur einer emanzipatorischen Selbst- und Neudefinition des im Rückgriff auf ein *anderes* Vater-Modell, das positive Vater-Imago des Großvaters (mütterlicherseits), das im Eremiten Antonius dem durch die zivile Kopfbedeckung sozusagen entmilitarisierten Ritter-Heiligen entgegentritt. Gewiss funktioniert Sebalds ‚Traumarbeit‘- oder ‚Bricolage‘-Verfahren mal über abstraktere, mal über ganz konkrete Ähnlichkeiten und es gibt durchaus auch Assoziationen, die über sehr abstrakte Ähnlichkeiten vermittelt sind. Allerdings wird gerade die Gestalt des Großvaters Josef Egelhofer in Sebalds Werk prominent über *physische* Ähnlichkeit (im Robert-Walser-Essay und in der Herbeck-Episode in AE) in Korrespondenzen mit Schriftsteller-, Vaterfiguren‘ gebracht, sodass der Vorbehalt vielleicht

nicht ganz unerheblich ist, dass der hl. Antonius des Londoner Gemäldes der Gestalt von Sebalds Großvater, wie wir sie von Fotografien kennen, wenig Ähnlichkeit hat.

Deutlich wurde jedenfalls, dass der Heilige Georg letztlich als *Reflexionsfigur für die Identitätsproblematik des Ich-Erzählers* fungiert. Aspekte von Sexualität und Gender spielen dabei eine besondere Rolle, wie auch das familiäre (wenn nicht ‚ödipale‘) Problemfeld. Tatsächlich spielt so der Hl. Georg eine Rolle in SG, die Funktion der Christus-Gestalt in *März* nicht unähnlich ist. Während aber die Verdichtungen um die Christusfigur bei Kipphardt auf eine relativ klar formulierbare familien- und sozialätiologische These zur Genese der Schizophrenie und damit letztlich auf eine gesellschaftskritische Aussage hinauslaufen, muten die Bricolagen um den Hl. Georg bei Sebald auch nach eingehender Analyse und Interpretation als eher privatmythologische Spielereien an, deren Sinngehalt vergleichsweise diffus und offen bleibt, sich jedenfalls nicht auf den Begriff einer vergleichbar klaren kritischen ‚Aussage‘ bringen lässt.

Methodologische Zwischenbemerkung Die im Vorangehenden unternommenen Deutungsversuche zur Gestalt des Heiligen Georg könnten wohl verschiedentlich den Eindruck erweckt haben, als ginge der Interpret partout darauf aus, irgendeine ‚Aussage‘, eine in gewöhnlicher, begrifflicher Sprache formulierbare Paraphrase des ‚Sinngehalts‘ als Ergebnis der Analyse aus den Motivverdichtungen der poetischen Traumarbeit zu extrahieren – also gleichsam die ‚latenten Traumgedanken‘ hinter dem ‚manifesten Inhalt‘ aufzudecken. Gegen ein solches Interpretationsziel ließe sich so einiges Grundsätzliches einwenden (über die konstitutive Offenheit und Polysemie literarischer Texte etc.), und ich will hier keineswegs einen analytischen Ansatz vertreten, der schlussendlich auf die ‚Übersetzung‘ poetischer Bilder in eine Art Normalsprache ausgeht und das ‚eigentlich Gemeinte‘ expliziert. Die vielbeschworene „Unabschließbarkeit“ der Deutungsarbeit, die Unmöglichkeit, den poetischen Text ins Begriffliche zu übertragen, gehört natürlich zur poetologischen Reflexion über den ‚Mehrwert‘ poetischer Sprache gegenüber einer primär kommunikativ-funktionalen (und eben das ist ja, unter dem Spezialaspekt der Traumarbeit, letztlich das Thema dieser Arbeit). Angesichts der Rätsel-Ästhetik, die ein wesentlicher Bestandteil der hier betrachteten Primärtexte ist, kommt man aber nicht umhin, als Leser – auch als analytischer, kritischer, forschender Leser – ein gutes Stück weit und eine gute Zeit lang mitzuspielen und ausdauernd zu versuchen, die gestellten Rätsel zu *lösen*, und das heißt dann auch: zunächst einmal anzunehmen, dass es zu einzelnen Textelementen und vielleicht auch im Ganzen tatsächlich eine ‚Auflösung‘ geben könnte. Der Gemeinplatz von der Unabschließbarkeit der Lektüre und

der Uneinholbarkeit des Sinns ist schon als solcher eine etwas wohlfeile ‚Einsicht‘, und zudem vor allem auf postmodernistische Literaturspiele zugeschnitten. Wenn man sich dagegen die Fragestellung der vorliegenden Arbeit nochmals vor Augen führt – es geht ja hier um Erkenntnismöglichkeiten und einen emphatischen Wirklichkeits- und Wahrheitsbezug der Poetik –, so dürften die Rezeptionskategorien eines auf postmoderne Vexierspiele zentrierten Sekundärdiskurses doch nur sehr eingeschränkt gelten. Anders gesagt: Wenn es um *Wirklichkeitsdiagnostik* geht, so müssten doch wohl die im literarischen Text mittels Traumarbeit gewonnen ‚Erkenntnisse‘ irgendwie in die Wirklichkeit jenseits der fiktionalen Textzusammenhänge ‚transportierbar‘ sein, d. h.: nicht unbedingt in eine begrifflich-diskursive ‚Normalsprache‘ übersetzbar, aber doch in irgendeiner *anderen* Sprache als der der Primärtexte selbst reflexionsfähig sein. – Außerdem hat ja die Analyse der Kipphardt’schen bzw. März’schen ‚Traumsprache‘ (cf. Kap. II/3) gezeigt, dass die ‚Wahnideen‘ und vordergründig rätselhaft-unsinnigen Äußerungen des Protagonisten in *März* oft schlechterdings nichts viel anderes sind als „metaphorische“ Umschreibungen ätiologischer Zusammenhänge, die sich sehr wohl auch und ebenso gut in einer nüchtern analytischen, ja *theoretischen* Sprache oder gar in Thesenform ausdrücken lassen. Für Sebald kann freilich kein solcher Befund gestellt werden. Obwohl den Verdichtungen um religiöse Reflexionsfiguren im Kern eine durchaus vergleichbare Identitätsproblematik zugrunde liegt wie bei Kipphardt, scheint die *Funktion* der Traumarbeit im Text doch eine andere zu sein. Während Kipphardts Verdichtungen um Christus, Abraham und Isaak in bildhaften Analogien rationale Einsichten vermitteln sollen, erweitert die „mythopoetische Bastelei“ mit religiösen Motiven bei Sebald den semantischen Hallraum, eröffnet immer nur weitere Assoziationsmöglichkeiten, wobei die gesuchte ‚Bedeutung‘ durchaus unscharf bleibt. Das kann man nun freilich als „Unabschließbarkeit“ beschreiben. Wir wollen aber, bevor wir uns auf diesem Gemeinplatz ausruhen, zuvor wenigstens eine hartnäckige Probe aufs Exempel gemacht haben, was der Text uns denn tatsächlich zu sagen hätte, wenn wir einmal ernsthaft so tun, als wollten wir es wissen.

Engel

Dem Stichwort „l’ ángelo | der Engel“ sind im Wesentlichen drei Textstellen zuzuordnen, die in sehr unterschiedlicher Form ‚Engelsvisionen‘ vermitteln; außerdem tritt das Motiv an einigen weiteren Stellen indirekt (per Assoziation) oder peripher auf. Die drei großen Engelsvisionen in *Schwindel. Gefühle.* verteilen sich auf die Erzählungen *All’estero* und *Dr.*

K.s. Badereise. Ausführlich thematisiert wird das Engelsmotiv zuerst in Form einer Ekphrase zu einem Kunstwerk, nämlich den Giotto-Fresken in Padua [i], die der Erzähler auf seiner zweiten Italienreise besichtigt. Die zweite ‚Engelsvision‘ ist durch den Monolog einer Figur vermittelt, ließe sich narratologisch also auf einer intradiegetischen Erzählebene verorten (wie aber im Grunde ja auch die Engel der Giotto-Ekphrase); es handelt sich dabei um die Rede der Figur Salvatore Altamura, eines italienischen Journalisten, mit dem sich der Erzähler am Ende von *All'estero* in Verona trifft. Bis auf einige kurze Nachbemerkenungen des Erzählers stellt dieser Monolog den Schluss der Erzählung dar, ohne Zweifel jedenfalls das *Finale* in dramatischer Hinsicht, denn Salvatore lässt in seinem Monolog, der ursprünglich als eine nostalgisch-kulturkritische Betrachtung zum Niedergang der italienischen Oper beginnt und sich dann allmählich zu einer Art Tirade steigert, zum Schluss in der [ii] apokalyptischen Vision eines Theaterbrands die Welt untergehen – die damit verbundene Engelsvision ist also durchaus prominent und effektiv platziert. Die ganze Passage hat durchaus die Qualität des Traumhaft-Visionären, auch wenn der diegetische Kontext die Rede einer wachen Person ist (die aber, wie das bei Weltuntergangsfantasien so ist, in einem durchaus ‚inspirierten‘ Ton spricht). – Die dritte große Engelsvision in *Schwindel. Gefühle.* hat auf *histoire*-Ebene wiederum einen andern Wirklichkeitsstatus, zwischen Tagtraum und hypnagogem Bild. Sie ist der Figur Dr. K. zugeordnet, liegt also wiederum auf einer intradiegetischen Erzählebene. Es geht dabei aus dem Text nicht klar hervor, ob es sich um einen Traum oder Tagtraum, eine Vision oder eine ‚wirkliche‘ übersinnliche Erscheinung handelt, aber das Bild ist mit expliziten Hinweisen auf Müdigkeit, Schlafmangel usw. deutlich genug als ‚traumhaft‘ markiert [iii].

Bevor in *All'estero* tatsächliche Engel beschrieben werden, klingt das Motiv schon vielfach in indirekter Weise an – so bspw. im Namen einer Geliebten Beyles, *Angela*, der im Zusammenhang der Gesamtkomposition (d. h. rezeptionsästhetisch wohl erst bei wiederholter Lektüre: wenn man rückblickend vom Textganzen her die Eröffnungserzählung nochmals liest) bedeutsamer klingt als bei der allerersten Lektüre. Die erste explizite Thematisierung des Engelsmotivs findet sich aber wie gesagt im Rahmen der Giotto-Ekphrase in *All'estero*, die nun als erstes etwas genauer zu betrachten ist.

[i.] **Klage-Engel (Ekphrasis Giotto)** Auf der zweiten Italienreise im Sommer 1987 fährt der Erzähler von Venedig aus, wo er diesmal nur wenige Stunden verbringt, nach Padua, um

die Kapelle des Enrico Scrovegni aufzusuchen, von der ich bislang bloß eine Beschreibung kannte, in der die Rede ist von der unverminderten Kraft der Farben der

Fresken des Malers Giotto und von der immer noch neuartigen Bestimmtheit, die über jedem Schritt, jedem Gesichtszug der in ihnen gebannten Figuren waltet. (AE 95)

Die „Beschreibung“, von der hier die Rede ist, wurde von der Forschung auf Peter Weiss' Gedicht *Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia* zurückgeführt, aus dem Sebald an dieser Stelle wörtlich zitiert.²⁷ Dabei ist es nicht nur die direkt auf den nicht näher benannten Prätext bezogene Paraphrase der gelesenen „Beschreibung“, die wörtliche Übernahmen aus dem Prätext enthält, sondern auch die erzählerische Schilderung dessen, was der Ich-Erzähler dann mit eigenen Augen sieht, als er selber nach Padua fährt und die Fresken in Augenschein nimmt, geht z. T. wörtlich auf Weiss' Text zurück, sowohl was die eigentliche Kunstwerk-Ekphrase angeht als auch in den atmosphärischen und realistischen Details des lokalen Settings:

Wie ich dann, hereingetreten aus der Hitze, die an diesem Tag in den frühen Morgenstunden schon über der Stadt lastete, tatsächlich im Inneren der Kapelle vor den vom Gesims bis zum Bodensaum in vier Reihen sich hinziehenden Wandbildern stand, erstaunte mich am meisten die lautlose Klage, die seit nahezu siebenhundert Jahren von den über dem unendlichen Unglück schwebenden Engeln erhoben wird. Wie ein Dröhnen war diese Klage zu hören in der Stille des Raums. Die Engel selbst aber hatten die Brauen im Schmerz so sehr zusammengezogen, daß man hätte [***] meinen können, sie hätten die Augen verbunden. Und sind nicht, dachte ich mir, die weißen Flügel mit den wenigen hellgrünen Spuren der Veroneser Erde das weitaus Wunderbarste von allem, was wir uns jemals haben ausdenken können? *Gli angeli visitano la scena della disgrazia* – mit diesen Worten auf der Zunge ging ich durch den tosenden Verkehr wieder zu dem unweit der Kapelle gelegenen Bahnhof zurück, [...] (AE 96 f.)

An der Stelle, die im obigen Zitat mit [***] markiert ist, ist eine Abbildung eingefügt. Sie zeigt (wie immer als fotografische Schwarzweiß-Reproduktion) nebeneinander drei kleine Ausschnitte aus einem der Giotto-Fresken: drei klagende Engelsfiguren. Sie gehören (was im Text nicht angegeben wird) zu einem Bild der Beweinung Christi, deren Bedeutung als „unendliches Unglück“ zwar nicht gering veranschlagt, die aber als solche gar nicht benannt wird – man könnte also auch hier davon sprechen, dass das eigentliche Geschehen um Christus durch die Ekphrase in den Hintergrund gedrängt, wenn nicht ganz ausgeblendet werde. Über die intertextuelle Beziehung zu Weiss ließe sich ein subtextueller Bezug zum Holocaust herstellen, denn in Weiss schriftstellerischen Plänen zum Thema ‚Auschwitz‘ spielte (was Sebald mit Sicherheit bekannt war), neben Dante Aligheri (der dem Erzähler ja in

²⁷ Cf. den Abschnitt „The 1987 Research Trip: Peter Weiss in Padua“ bei Bartsch 2017: 124 ff.

Wien bereits als Passant über den Weg gelaufen war), Giotto eine wichtige Rolle. Im narrativen Kontext der Textoberfläche ist ein solcher (m. E. schon plausibler) Bezug allerdings praktisch unauffindbar, weswegen ich an dieser Stelle nicht allzu viel daraus entwickeln will. Recht plausibel ist wohl die Interpretation der ekphrastischen Passage als poetologische Reflexion: Die Klage der Engel repräsentiere eben die „Trauerarbeit“, die Sebald – nicht nur angesichts der Schoah – von der Literatur forderte. Allerdings trifft das so richtig wohl erst auf einen etwas *späteren* Sebald zu – der Autor von *Schwindel. Gefühle*. ist noch ein etwas anderer als der seit *Die Ausgewanderten* berühmte Schriftsteller, der sich zusehends der vielzitierten „Poetik der Restitution“ verschreibt (zumindest in seinen programmatischen Äußerungen). Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung haben wir es dagegen mit einer etwas anderen Problematik zu tun. Immerhin mag die Interpretation im Sinne einer ‚Poetik des Trauerns‘ darauf hinweisen, dass schon dieser ‚frühe‘ Sebald, der sich noch mehr im Rahmen autofiktionaler Selbstdarstellung als exemplarischer „Trauerarbeit“ bewegt, zu einer Auffassung von der Funktion der Kunstprosa tendiert, die von dem Impetus einer Brecht’schen Wirkungsästhetik, wie sie Kipphardts Poetik exemplarisch verkörpert, tendenziell wegführt. Freilich schließt eine „Trauerhaltung“ all das nicht geradezu aus, aber es handelt sich doch um deutlich verschiedene wirkungsästhetische Aspekte der ‚therapeutischen‘ Funktion von Literatur. Zu bemerken ist andererseits, dass die Formulierung vom „unendlichen *Unglück*“, die ja das eigentliche Bildsujet der Beweinung Christi auf einen allgemeineren – sehr allgemeinen – Nenner bringt, zu Sebalds poetologischer Formel von der „Beschreibung des Unglücks“ passt, von der ich bei der Grundlegung der poetologischen Fragestellung dieser Arbeit ausgegangen war (siehe Einleitung). Auch in den Rahmen eines psychopathologischen Deutungsmusters ließe sich die poetologisch verordnete „Trauerhaltung“ einfügen, etwa mit den von Sebald in einschlägigem Kontext zitierten Thesen Alexanders und Margarethe Mitscherlichs über Die Unfähigkeit zu trauern, die ja eine psychoanalytisch fundierte kollektivpsychologische Analyse der deutschen Nachkriegsgesellschaft darstellen (die Sebald auf die Nachkriegsliteratur überträgt).²⁸ Wie generell Schüttes *Interventionen* und speziell für *Schwindel. Gefühle*. die werkgenetischen Nachforschungen von Scott Bartsch eindrucksvoll zeigen, ist der werkbiografische Zusammenhang von kritisch-essayistischem Werk und erzählerischem Werk bei Sebald oft ein sehr enger; es lohnt sich in der Regel, einmal nachzuschauen, wofür sich Sebald im Entstehungszeitraum eines bestimmten literarischen Werks als Germanist interessiert, mit

²⁸ Cf. den (1983 publizierten) Essay *Konstruktionen der Trauer* (in CS 101–127).

welchen Autoren, Werken oder Themen er sich in seinen literaturkritischen Essays beschäftigt hat.

Nach diesem kurzen Ausblick auf den fernerer Werkkontext kehre ich nun aber zurück zur textimmanenten Betrachtung und zur Giotto-Ekphrase in *All'estero*. Bevor ich mich dem zuwende, was ich für den zentralen Satz der Passage halte, sei noch auf ein atmosphärisches Detail hingewiesen, das dem aufmerksamen Leser aus dem I. Teil der Untersuchung als signifikant in Erinnerung geblieben sein sollte: „Durch den tosenden Verkehr“ geht der Erzähler zurück zum Bahnhof, um nach Verona weiterzufahren²⁹. Wie Bartsch zeigt, geht das Detail – scheinbar ein bloßer *effet de réel* – auf Weiss’ „Beschreibung“ der Giotto-Fresken zurück, wo die lokale Umgebung der Kapelle als „verkehrsreich“ geschildert wird.³⁰ In Sebalds Text wird daraus ein „tosender Verkehr“, und dieses Adjektiv erscheint in synoptischer Perspektive auf das Verkehrsmotiv, wie sie sich aus der Untersuchung der Krisen- und Schwindelmomente in Kap. I/2 dieser Arbeit ergibt, in *Schwindel. Gefühle*. keineswegs bloß stereotyp oder konventionell, sondern ist vielmehr ganz auf der Linie der durchgängigen Ozean-Metaphorik, deren Verbindung mit dem Motiv des Autoverkehrs Oliver Sill in seiner Studie zum Jäger-Gracchus-Motiv (siehe unten) sehr gut herausgearbeitet hat. Nach dem „Dröhnen“ der lautlosen Engelsklage in der Kapelle nun das „Tosen“ des Ozeans der Mobilität, das man wohl als das Rauschen des Vergessens deuten kann.

Der zentrale Satz der Ekphrase ist sicherlich die (wenn auch als Frage daher kommende) superlativische Formulierung: „Und sind nicht, dachte ich mir, die weißen Flügel mit den wenigen hellgrünen Spuren der Veroneser Erde das weitaus Wunderbarste von allem, was wir uns jemals haben ausdenken können?“ – Der Satz ist durchaus ‚typisch‘ für Sebalds Verfahrensweise; er erzeugt unmittelbar das Gefühl größter Bedeutung, ohne dass man annähernd angeben könnte, was eigentlich sein ‚Gehalt‘, seine ‚Aussage‘ sei. Die sinnliche Konkretheit – das *Wirkliche*, Greifbar-Stoffliche ist darin in exemplarischer Weise

²⁹ Der Satzlusssatz der Passage, den ich am Ende des obigen Zitats mit [...] habe abbrechen lassen, lautet vollständig übrigens: „*Gli angeli visitano la scena della disgrazia* – mit diesen Worten auf der Zunge ging ich durch den tosenden Verkehr wieder zu dem unweit der Kapelle gelegenen Bahnhof zurück, *um den nächstbesten Zug nach Verona zu nehmen, wo ich hoffte, einiges ausfindig machen zu können, sowohl über meinen eigenen, vor sieben Jahren so abrupt abgebrochenen Aufenthalt in dieser Stadt als auch über den untröstlichen Nachmittag, den Dr. Kafka, wie er selbst berichtet hat, im September 1913 auf dem Weg von Venedig zum Gardasee in Verona verbrachte.*“ (AE 96 f., der oben ausgelassene Satzteil von mir kursiv markiert) – In einem einzigen Satz verbindet der Erzähler also die *Engel* Giottos, seinen *eigenen* vormaligen Aufenthalt in Verona und den „Dr. Kafkas“, der an dieser Stelle erstmals im Buch namentlich erwähnt wird. Tatsächlich wird die nächste Engelsvision dem Erzähler begegnen und die darauffolgende dann Dr. K., sodass die Verbindung der drei Elemente (Engel – Erzähler – Dr. K.) in *einem* Satz vielleicht tatsächlich nicht bloß zufällig aus Sebalds stilistischem Hang zur Hypotaxe hervorgeht.

³⁰ Cf. Bartsch 2017: 126.

durch die „Erde“ mit dem Höchsten, Metaphysischen verbunden, mit der Transzendenz, die durch die Farbe Weiß symbolisiert wird. Zudem sind gerade die Engelsflügel als „das *weitaus* Wunderbarste von *allem*, was wir uns *jemals* haben ausdenken können“, ja eigentlich gar keine so fantastische Erfindung, sondern durchaus etwas, das in der Natur, in der diesseitig-wirklichen Tierwelt vorzufinden ist – es gibt ja Vögel mit ganz weißem Gefieder, die auch keineswegs kryptozoologische Kuriositäten, vielmehr allgemein bekannte Spezies, ganz gewöhnliche Tiere sind, und die Flügel der Giotto-Engel sehen, wie man sich anschauen kann, Vogelflügel ziemlich ähnlich. Übrigens sind in den Ausschnitten, die in Sebalds Text abgebildet sind, gerade die Flügel abgeschnitten – die Abbildung scheint primär die Textstelle zu illustrieren, wo von den schmerzverzerrten Augenbrauen der Engel die Rede ist (cf. 96). Das Wunderbare bestünde also im Wesentlichen darin, diese nach realen Vogelschwingen modellierten Flügel anthropomorphen Fantasiegestalten zu transplantieren. Die Aussage über ‚unser‘ („uns“ meint wohl die Menschen, also: das menschliche) ‚Können‘ – „was wir uns jemals haben ausdenken *können*“, heißt es – wäre poetologisch also vielleicht auf die Notwendigkeit der ‚Erdung‘ utopischer Reflexion oder metaphysischer Spekulation zu beziehen. Das ergäbe zumindest Sinn im Hinblick auf die zuvor betrachteten Ekphrasen zu Pisanellos Darstellungen des Hl. Georgs, wo „etwas herzbewegend Weltliches“ von dem Ritter mit Strohhut ausgeht und wo der Erzähler seine tiefe Sympathie bekundet mit der zwischen Realismus und ‚flächig‘-unperspektivischer Darstellung Maß haltenden Malweise Pisanellos, die „allem dieselbe Daseinsberechtigung einräumt“, auch den ‚geringen‘ Wesen und Dingen der außermenschlichen Natur.

Es ginge hier also, sehr tentativ formuliert, um eine Art Synthese von Diesseitigkeit und Transzendenz. In diesem Zusammenhang kommen noch zwei weitere Textstellen in Betracht, die im Syntagma relativ weit auseinander und von der Padua-Episode entfernt liegen. Die eine folgt in *All'estero* später im Text, die andere befindet sich am Anfang der letzten Erzählung *Il ritorno in patria*. – Von Padua aus fährt der Erzähler weiter nach Verona, kommt aber zunächst nicht an, weil er unfähig plötzlich ist aufzustehen, als der Zug in Verona hält. Er fährt also weiter nach Desenzano, nun der Reiseroute Kafkas im Jahr 1913 folgend³¹,

³¹ Schon in Verona hatte der Erzähler vor, etwas über Kafkas Aufenthalt in Erfahrung zu bringen. Verona war die letzte Station seiner eigenen Reise im Jahr 1980, d. h. ab hier folgt die 1987er Reise nur noch der Route Kafkas und ist nicht mehr Wiederholung seiner eigenen ersten Reise. Eigentlich war ja aber auch Venedig schon eine Station Kafkas, und mithin verlief auch schon die *erste* Italien-Reise des Ich-Erzählers entlang Kafkas Fußstapfen. Aber das explizite Vorhaben, „Dr. Kafka“ nachzuspüren, wird jedenfalls erst hier, im Rahmen der zweiten Reise 1987 kurz vor Verona, erstmals erwähnt. Allerdings kann man *sicher* davon ausgehen, dass auch die *ganze* erste Reise unter dem Zeichen Kafkas steht – sie beginnt ja wie Kafkas Reise in Wien (wenn sie dann auch nicht wie bei Kafka auf dem Seeweg über Triest, sondern direkt per Zug nach Venedig weitergeht), wo der Erzähler sich mit den „Dohlen“ (tschech. *kavka*) unterhält. Dass aber explizit erst im Rahmen der zweiten Reise von „Dr. Kafka“ die Rede ist, könnte man wohl am ehesten dahingehend verstehen, dass die erste Reise

was, wie oben skizziert (siehe die Inhaltssynopsis zu AE in Kap. I/2), zu einer längeren Sequenz mehrfacher Umwege führt (konkret nach Limone sul Garda und Mailand); erst nach dieser Serie von Pannen und Abwegen, die im Höhepunkt der psychopathologischen Fieberkurve – dem Anfall vorübergehender totaler Amnesie in Mailand – kulminiert, kommt der Erzähler nun endlich in Verona an. Diesmal klappt alles wie am Schnürchen, der Bann ist nun offenbar gebrochen, und zu dieser plötzlichen märchenhaften Leichtigkeit gehört auch, dass im Hotel *Goldene Taube* „wider alles Erwarten, ein mir in jeder Hinsicht aufs beste zusagendes Zimmer zu haben war“ und wo der Gast mit einer fast anachronistisch zu nennenden Zuvorkommenheit behandelt wird.³² „Die Nachtruhe, die ich genoß unter dem Dach der *Goldenen Taube*, das ich mir gefiedert, als einen in den schönsten Braun- und Ziegeltönen gefärbten Fittich vorstellte, grenzte, [...] ans Wunderbare“ (AE 132). – Der positiv-superlativische (wenn auch hier freilich etwas komödiantisch gefärbte) Sprachduktus korrespondiert durchaus dem des Satzes über die Engelsflügel in der Giotto-Ekphrase. Übrigens lautet der im obigen Zitat durch [...] ersetzte Relativsatz: „wie das sich anschließende, mir als würdevoll in Erinnerung gebliebene Frühstück“ – im Sebald’schen Kontext eine durchaus bemerkenswerte Formulierung, denn wie verschiedene Leser bemerkt

eben als ‚unbewusste‘, also *unheimliche* Wiederholung der Kafka’schen Reise angelegt ist – die dann *bewusst* auf Kafka bezogene Forschungs- oder Recherche-Absicht auf der zweiten Reise würde dann mit dem Selbsterforschungs-Projekt einer Wiederholung der ersten *eigenen* Reise zusammengehören, insofern diese ja bereits ein Ansatz zur ‚Wiederholung‘ von Kafkas Reise war: Der Erzähler holt nun quasi nach, was er auf der ersten Reise versäumt hat: den ‚unheimlichen‘ Einfluss Kafkas, der schon die erste Reise bestimmte, zu erkennen. Natürlich bleibt das alles recht dunkel im Text, es wird ja auch nie etwa gesagt, dass der Erzähler als Schriftsteller oder Wissenschaftler recherchiere, sondern selbst wo er das Interesse an Kafka (und ja nicht an „Kafka“, dem weltbekannten Schriftsteller, sondern an einem gewissen „Dr. Kafka“) explizit macht, werden nähere Angaben sorgsam vermieden. Und ganz genau genommen ist es auch nicht unbedingt *Kafka*, sondern der *Jäger Gracchus*, den er am Ende von AE als unerkannten Kompanion seiner ersten Reise erkennt. – Man könnte schon der Auffassung sein, dass Sebald mit dieser Inszenierung einer *unbewussten* Kafka-Nachfolge eben diesen Anspruch (der Kafka-Nachfolge) stelle, also gewissermaßen nicht eine Wahl-‚Verwandtschaft‘, sondern eine von ‚höheren‘, übersinnlichen Mächten sozusagen beglaubigte, quasi (zunächst) *unfreiwillige* Verwandtschaft mit Kafka inszeniere für sein Alter-Ego des Ich-Erzählers. Und das kann man dann anmaßend oder großtuerisch oder narzisstisch finden, gewiss. Das diesbezügliche Urteil des Interpreten ist aber, glaube ich, von wenig Belang. (Ich selber habe es auch immer eher als eine Art Hommage verstanden, ein Spiel mit einem persönlichen Lieblingsautor, ohne falsche Ehrfurcht vor einem sehr großen Namen, insofern auf Augenhöhe, aber nicht unbedingt im Sinne der Anmaßung, *selbst* ein Autor von Weltrang zu sein – was Sebald im Übrigen dann ja tatsächlich geworden ist. Wenn Sebald, hier schon als berühmter Schriftsteller, im Vorwort zum Essayband *Logis in einem Landhaus* schreibt, dass er hier „in erster Linie als Leser“ schreibe, so kann man ihm das m. E. durchaus glauben und muss es nicht als Koketterie und gespielte Bescheidenheit eines in Wahrheit heillos arroganten Meisterautors nehmen. Und obwohl Sebald gewiss einiges Pathos in seine künstlerische Selbstinszenierung legt, so erscheint er mir zumindest in seinem Umgang mit Kafka in *SG* wirklich vor allem als ein Leser. Wenn man *Schwindel. Gefühle.* als Krankengeschichte liest, so könnte man die Krankheit durchaus als die unheilbare Sucht des Lesers identifizieren – ein später Fall von Donquichottismus im Grunde.)

³² Dass der Erzähler, der seinen soeben in Mailand neu erworbenen Ausweis gar nicht vorlegen muss, sich als „Jakob Philipp Fallmerayer“ ins Gästebuch einträgt – was dem Leser ganz ohne jeden Kommentar als nüchternes narratives Faktum dargeboten wird –, ist mir immer als ein besonders kuriozes Detail erschienen, das ich gern einmal überprüft hätte; leider muss ich melden, dass ich während eines Tagungs-Aufenthalts in Verona im Zeitraum der Arbeit dieser Studie nicht dazu gekommen bin, im *Hotel Colomba d’Oro* nach den Gästebüchern des Jahres 1987 zu fragen, obwohl das doch im Vergleich zu den hier angestellten schwerfälligen Exegesen eine recht fröhliche Wissenschaft gewesen wäre.

haben, ist das Thema Essen bei Sebald generell eher negativ besetzt und konkrete Essensszenen, die überhaupt eher selten sind, fast durchweg von groteskem oder satirischem Charakter. Das Adjektiv „würdevoll“ ist in Verbindung mit einer Mahlzeit nicht nur leicht komisch, sondern im Kontext von Sebalds Werk auch sehr ungewöhnlich, beinahe utopisch. Ich verweise an dieser Stelle auf das Kapitel IV/7, das vollständig dem Thema des Essens gewidmet ist. – Die himmlische Ruhe, die dem Erzähler nach seinen strapaziösen Abenteuern und einer langen Serie von schlaflosen oder doch zumindest sehr schlecht verbrachten Nächten in schauerhaften Hotels vergönnt ist, ist eine Gnade, die in einem Bild ausgemalt wird, das wiederum eine ganz „weltliche“ und doch grenzüberschreitende Qualität hat, gehört es doch eigentlich zu dem seit alters her paradiesisch-utopischen Motiv des schutzbedürftigen Menschen, dem ein Tier sich mütterlich annimmt³³ – wie die Wölfin, die Romulus und Remus säugte, oder die Hirschkuh den Telephos. Unter den Mikropoemen, denen sich Sebald gegen Ende seines Lebens verstärkt zuwandte, gibt es eines, das die Gnade, die dem rastlosen Wanderer manchmal ganz unverhofft zuteilwird, in die wenigen Worte fasst:

Er wird Dich
bedecken mit
seinem Gefieder
&
unter seinem
Flügel dann
ruhest Du aus (U 67)

Das Gedicht steht in dem Text-Bild-Band *Unerzählt*, den Sebald und der befreundete Maler Jan Peter Tripp noch gemeinsam geplant hatten und der nach Sebalds Tod von Tripp alleine fertiggestellt wurde. Die Kombination von Bildern und Texten hat wohl Tripp allein angeordnet, sodass wohl auf ihn die Entscheidung zurückgeht, über diesen Text (die den Gedichtminiaturen jeweils eins zu eins zugeordneten Bilder zeigen ausschließlich Augenpaare, mehrheitlich von Personen aus Literatur, Kunst und Geistesgeschichte) die Vogelaugen Samuel Becketts zu setzen (cf. U 66). Der Gedichttext ist eine Umschrift eines biblischen Psalm-Verses (Ps 91,4): „Er wird dich mit seinen Fittichen decken, und Zuflucht wirst du haben unter seinen Flügeln.“ (Luthertext). „Er“ ist im ursprünglichen Kontext Gott, aber in Sebalds Umschrift, die den Vers aus dem Kontext löst und als in sich abgeschlossenen Mikrotext autonomisiert, erweckt die Formulierung „Gefieder“ (die sich, soweit mir bekannt,

³³ Oder, allgemeiner formuliert, der gegenseitigen Pflege und Fürsorge über Speziesgrenzen hinweg – siehe das am Ende des Abschnitts zum Hl. Georg erinnerte Märchen vom Sklaven Androklus und dem Löwen.

in keiner der verschiedenen Übersetzungsvarianten des Psalms findet, also wohl auf Sebald zurückgeht) eher die Vorstellung eines Tiers, eines großen Vogels. Ich habe diesen „Er“ immer ganz unwillkürlich mit dem „aschgrauen Papagei“ namens Jaco, der in der Andromeda-Lodge-Episode in *Austerlitz* die Rolle einer Art Hausgeist spielt, in Verbindung gebracht. Dieser schönste von allen den zahlreichen gefiederten Bewohner des Landsitzes, der im Erzählkosmos von *Austerlitz* ja so etwas wie das irdische Paradies darstellt, könnte mit seinem aschgrauen Gefieder im Zuge der vorliegenden Untersuchung als ein Vermittler fungieren zwischen den Braun- und Ziegeltönen des „Fittichs“ (hier nun steht just die etwas altertümliche Formulierung, die sich in vielen Bibelübersetzungen findet) der *Goldenen Taube* und dem nur leicht grün getönten Weiß der Engelsflügel in der Giotto-Ekphrase.

Es gibt indes noch eine direktere Bezugsstelle, in *Schwindel. Gefühle.* selbst, an der sich, mit einer sehr schönen Formulierung von Peter Oberschelp (2012), von der Angelologie zu einer „speziellen Metaphysik des Federviehs“ in Sebalds Werk überleiten lässt. Sie befindet sich im vierten Teil, im Rahmen der Schilderung der Anreise des Erzählers nach seinem Geburtsort W. Der narrative Kontext ist eine Fahrt im Überlandbus durchs Tiroler Gebirge Richtung Allgäu – eine Landschaftsbeschreibung aus dem fahrenden Vehikel heraus. Aus schlechtem Wetter kommend, fährt der Bus Richtung Fernpass, und plötzlich geht die Sonne auf, die Gebirgslandschaft erstrahlt im Glanz, was vom Erzähler mit Vokabeln wie „Himmelsgewölbe“ u. dgl. recht erhaben ausgemalt wird; ganz explizit wird die Verklärung der regennassen Landschaft als fast überirdische Erscheinung charakterisiert: „wie ein Wunder“ (RP 191), „wie eine Offenbarung“ (192). In direktem Anschluss an dieses letzte Wort dann das folgende Bild:

Einmal fielen mir ein paar Hühner auf mitten in einem grünen Feld, die sich, obschon es doch noch gar nicht lang zu regnen aufgehört hatte, ein für die winzigen weißen Tiere, wie mir schien, endloses Stück von dem Haus entfernt hatten, zu dem sie gehörten. Aus einem mir nach wie vor nicht ganz erfindlichen Grund ist mir der Anblick dieser so weit ins offene Feld sich hinauswagenden kleinen Hühnerschar damals sehr ans Herz gegangen. (RP 192)

Und darauf noch die oft zitierte Reflexion: „Überhaupt weiß ich nicht, was es ist an bestimmten Dingen oder Wesen, was mich manchmal so rührt.“ (192) – In diesen Hühnern, die ja in einem unmittelbaren Kontext des deutlich markierten Schöpfungswunderbaren erscheinen, könnte man das reale Vorbild des „weitaus Wunderbarsten“ erblicken, „was wir uns jemals haben ausdenken können“, die weißen Flügel der Engel auf Giotto's Bildern. Das so ziemlich Niedrigste in der Bauernhof-Hierarchie wie im System der industriellen

Fleischerzeugung, das ‚Federvieh‘, gibt so das Vorbild für eine Versinn(bild)lichung des Überirdischen.

Das alles deutet freilich eher in Richtung ‚Utopie‘ (→ Teil IV) als in die der ‚kritischen Diagnostik‘, um die es im vorliegenden Kapitel ja eigentlich gehen soll. Nun, immerhin besteht ja zwischen Kritik und Utopie (wie etwa auch die Verwendung dieser beiden Begriffe als Leitkategorien in Peter Zimas Studie über den europäischen Künstlerroman zeigt) der direkte Zusammenhang, dass das Programm der letzteren aus der Diagnostik der ersteren abgeleitet ist wie die Wahl der therapeutischen Mittel aus dem diagnostischen Befund. Es muss allerdings klargestellt sein, dass die am Georgs- und am Engel-Motivkomplex bisher aufgezeigten ‚Verweltlichungsbestrebungen‘ nicht etwa als religionskritisch aufzufassen wären. Eine politisch gemeinte Religionskritik wie in *März* ist schon deshalb hier eher unwahrscheinlich, als ja der Erzähler sich in einem deutlich nostalgischen Tonfall an das Allerseelen- und Allerheiligenbrauchtum seiner Kindheit erinnert und für die säkularisierte Kultur der Gegenwart wenig Sympathie übrig hat. Eine Kritik, die in ihrem Anspruch etwas mehr als ‚geschenkt‘ sein will, muss eigentlich stets auf die unmittelbare Gegenwart, auf die *jetzt* vorherrschende Kultur gerichtet sein, und eine Religions- oder Frömmigkeitskritik, die wohl schon zum Publikationszeitpunkt von *März* offene Türen einrennen bedeutete (wo man sich, wie Kipphardt selbst mit großer Geste anmerkt, doch schon längst im Coca-Cola-Zeitalter befindet), wäre angesichts der stets weiter gesellschaftlichen fortgeschrittenen Säkularisierung der Gesellschaft um 1990 schon antiquiert – wohlfeile Rebellion gegen ein kaum mehr gesamtgesellschaftlich verbindliches (hegemoniales) Weltbild. – In einem Interview zu *Schwindel. Gefühle.* führt Sebald seinen Schreibimpuls im Kern auf das Gefühl eines unaufhaltsamen Verlusts zurück (cf. EIS 72/73), was sich im vorliegenden Kontext auf das Schlagwort NOSTALGIE beziehen lässt. (Nostalgie freilich nicht in einem pittoresk-andenkenmäßigen oder reaktionären Sinne, sondern im literarisch-melancholischen.) Die von Sebald als Schreibantrieb, als „möglicherweise die wesentlichste Ursache“ (73) genannte Gefühl eines epochalen, nicht mehr aufzuhaltenden Verlusts bezeichnet das *Zentrum des kulturkritischen Diskurses* bei Sebald, den so konkret wie möglich zu rekonstruieren und konturieren eins der hauptsächlichen Interpretationsziele meiner Traumanalysen ist. Die Verbindung zwischen Kulturdiagnostik und den Kategorien einer individualpsychologischen Pathologie besteht, wie Sebald an der zitierten Stelle des genannten Interviews ausführt, in der subjektstabilisierenden Funktion dessen, was durch „Fortschritt“ zerstört wird. Der *kritische* Aspekt in der auf (ästhetische) Transzendenz gerichteten Traumarbeit am Georgs- und am Engelsmotiv wäre eben die ‚Diagnose‘ eines

schwerwiegenden metaphysischen Defizits (was allerdings *nicht* mit *religiös*-nostalgischer Sinnsehnsucht gleichzusetzen ist; dazu hat Sebald sich klar als Atheist geäußert). Die Traumarbeit um die religiösen Motive wäre daher vielleicht als Bricolage zu verstehen, die an dem Problem dieses metaphysischen Defizits sich abarbeitet und es unternimmt, durch Umfunktionierung vorliegender künstlerischer Evokationen des Transzendenten eine Ästhetik zu erarbeiten, die mit der diesseitigen Ausrichtung der Gegenwart einerseits vereinbar ist und andererseits deren kulturelles Defizit ausgleicht. Nicht zuletzt kann die ‚Bastelarbeit‘, die ein Körperteil des in der trophischen Hierarchie der industriellen Nahrungskette ganz unten stehenden ‚Federviehs‘ dem Leib überirdischer Wesen transplantiert, auch verstanden werden als eine nicht im Bereich der Polemik, sondern der Gegenästhetik aktive Opposition gegen einen ganz konkret-materiell der Todesproduktion und der Entfremdung von der Natur verschriebene Zivilisationsprozess. (Dieser Komplex wird im sich IV. Teil der Studie als insgesamt zentral erweisen.)

Es geht also, so kann man die Interpretation zur Giotto-Ekphrase zusammenfassen, gleichsam um kritisch-utopische Kontrafakturen zu religiösen Themen, indem Heils- und Hoffnungsbilder vergangener Epochen als „fossile Überbleibsel einer Kultur“ (Lévi-Strauss) zum Ausgangsmaterial einer Bastelei – einer Art von ästhetisch-semantischem *Recycling* – gemacht werden, die in spekulativen Reflexionen nach Auswegen sucht aus der Wirklichkeit der Jetztzeit. Das ‚Jenseits‘, das hier anvisiert wird, wäre also nicht als ein überirdisches zu verstehen, sondern im Sinne einer – mit dem gesamtgesellschaftlichen Säkularisierungsprozess nicht identischen – alteritär-utopischen ‚Profanierung‘, die auf den Paradies-Topos einer Überwindung des antagonistischen Verhältnisses von Mensch und Natur, insb. auch zwischen dem Menschen und den anderen Kreaturen zielt.

Als Nachschrift zu diesem Abschnitt muss noch eines erwähnt werden: Die *Taube*, die hier doch kalt positiv konnotiert ist, ist als Motiv *auch* mit dem Jäger Gracchus-Komplex, *Motiv* assoziiert: wegen des Taubenschwarms, der dem Todeskahn es Jägers auf seinen Fahrten vorausfliegt, und namentlich die Taube „von der Größe eines Hahns“, die dem Bürgermeister Salvatore die Ankunft des untoten Gasts ankündigt, schließt potenziell sogar die Hühner, die dem Erzähler so ans Herz gehen, mit in diesen Motivkomplex ein. Allerdings ist der Jäger Gracchus doch klar ein „Todesbild“ (mit Oliver Sill gesprochen), und selbst wenn man die oben entwickelte Verweltlichungsthese zurückweist und die weißen Engelsflügel durchaus als jenseits- und damit in einem Sinne todesbezogen liest, so ist der Jäger Gracchus eben ein *Untoter* und damit klar ein *schwarzes, dunkles* Todesmotiv, ein Element der *Gothic*-Ästhetik, und als solches der ‚*weißen* Ewigkeit‘ der Engelsflügel und erst

recht der weißen Diesseitigkeit der Vogelflügel *entgegengesetztes* Motiv. Außerdem ist ja der innerste Kern der Gracchus-Figur die *Ruhelosigkeit*, und auch wenn der Erzähler später wieder weiter muss, so ist doch die himmlische Rast unter dem Flügel der „Goldenen Taube“ mit den ruhelosen Nächten, die der Erzähler sonst in den trostlosen Absteigen der rastlos Reisenden verbringt, nicht zu vereinen. Das Tauben-Motiv erweist sich also als ein flexibles, migrierendes, das in der Traumarbeit in gegensätzlichen semantischen Bereichen auftauchen, sozusagen von der einen in die andere Sphäre hinüberfliegen kann.

[iii.] **Apokalyptisches Finale: Der Engel des Todes** Die zweite große Engelserscheinung in *Schwindel. Gefühle*. ist der soeben besprochenen ganz entgegengesetzt. Sie findet am Ende von *All'estero* statt, ja stellt im buchstäblichen Sinne deren ‚Finale‘ dar. Am Ende seines Verona-Aufenthalts im Jahr 1987 trifft sich der Erzähler mit einem Italiener namens Salvatore Altamura – offenbar ein Journalist, da im Gespräch von seiner täglichen Arbeit „in der Redaktion“ die Rede ist (AE 143 f.). Der sachliche Zweck des Treffens ist zunächst, dass sich der Erzähler über den Kriminalfall der Serienmörder „Gruppe Ludwig“ informieren will, mit dem er auf seiner ersten Reise im Jahr 1980 ‚in Berührung gekommen‘ war (es lässt sich anhand aufgrund der Unzuverlässigkeit des Erzählers nicht entscheiden, ob er den beiden Mördern *tatsächlich* begegnet war oder ob dies nur eine Einbildung seiner Paranoia gewesen sei). Offenbar kennt der Erzähler „Salvatore“ – wie er ihn nach der Einführung der Figur nur noch beim Vornamen nennt – bereits von früher, dies bleibt aber unklar; die beiden siezen sich im Gespräch, aber der Erzähler spricht, wie gesagt, immer von „Salvatore“ wie von einem guten Bekannten zumindest, auch verabschiedet sich Salvatore vom Erzähler mit den Worten: „Sie kennen ja zu fortgeschrittener Stunde meine Art“ (150) – man kennt sich also offenbar irgendwie. Auch sprechen die beiden durchaus nicht nur über den sachlichen Zweck, also das Thema, für das der hier offenbar als recherchierender Schriftsteller, mithin evtl. schon als Verfasser des vorliegenden Buchs auftretende Erzähler sich interessiert, sondern machen zunächst ein wenig ‚Smalltalk‘, wenn man dieses Wort auf die für Sebald typischen Männergespräche unter Geistesverwandten über Literatur und den lausigen Zustand der Welt anwenden möchte; und auch *nach* Salvatores „Bericht“ (148) über den Kriminalfall geht das Gespräch wieder zu anderem über. Die Engelsvision, um die es hier geht, findet sich in diesem letzten Teil der Episode, in einem längeren Monolog Salvatores über den Niedergang der Oper und der Kultur überhaupt. Bevor ich auf die eigentliche Engelsvision zu sprechen komme, ist zunächst ein Blick auf den Kontext zu werfen.

Zunächst zur Figur des Salvatore: Es ist davon auszugehen, dass es sich um eine vollständig fiktive, frei erfundene Figur handelt, ja kaum um eine Figur im vollen Sinne als vielmehr um einen bloßen *Namen* als Sprechmaske. Der erste Teil von Salvatores Rede dreht sich um ein Buch, das er gerade liest, als der Erzähler sich zu ihm setzt: Den essayistischen Roman *1912+1* von Leonardo Sciascia. Die Funktion Salvatores beschränkt sich in diesem Abschnitt im Wesentlichen darauf, diesen Text gleichsam zu referieren. Was es mit diesem Sciascia-Text, der hier in einer maximal expliziten Einzeltextreferenz im Text auftaucht, auf sich haben mag, soll hier nicht weiter verfolgt werden. Die offenkundigste Verbindung mit dem Gesamtkontext von *Schwindel. Gefühle.* ist das Jahr 1913, annus mirabilis und Gravitationszentrum im Beziehungsgeflecht des Buchs: das letzte Jahr vor dem Ersten Weltkrieg und das Jahr von Kafkas bzw. Dr. K.s Badereise. – Der zweite Abschnitt der Salvatore-Episode ist dem Bericht über den „Gruppe-Ludwig“-Kriminalfall gewidmet, und dieser Teil von Salvatores Rede geht ebenfalls fast zur Gänze auf einen einzelnen (diesmal unmarkierten) Prätext zurück. Wie sich an vielen Formulierungen im Einzelnen zeigen ließe, basiert der „Bericht“ Salvatores auf einem 1986 in der *ZEIT* erschienenen Artikel von Erwin Brunner, der anlässlich des Strafprozesses der beiden Tatverdächtigen – zwei junge Männer aus Verona – den Fall rekapituliert. Wie Sebald selbst in einem Interview angab, spielte dieser rückblickende Artikel eine (freilich von Sebald nicht näher spezifizierte) wesentliche Rolle bei der ‚Inspiration‘ zur Konzeption von *Schwindel. Gefühle.*, und es ist sogar anzunehmen, dass Sebald (der 1980 wirklich in Venedig und Verona gewesen ist, allerdings nur für zwei Tage) in Wirklichkeit erst 1986 durch diesen Artikel von dem Fall erfahren hatte. Es spricht jedenfalls kaum etwas dafür anzunehmen, dass Sebald irgendwelche anderen Informationsquellen zur „Gruppe Ludwig“ gehabt haben müsste als den Artikel von Brunner, denn er alles, was in Sebalds Text dazu gesagt wird, ist auch in jenem zu finden. Das heißt aber, dass „Salvatore“ im Wesentlichen nur wiedergibt, was Sebald als ganz gewöhnlicher Zeitungsleser (ohne Kontakt oder Treffen mit einem persönlichen Informanten) von dem Fall wissen konnte. – Die kulturkritischen Reflexionen, die sich nach Abschluss des Fallberichts dann noch anschließen, bestehen ebenfalls zum Großteil aus montiertem Prätextmaterial, namentlich sind etwa die nostalgischen Schilderungen zum mondänen Treiben früherer Zeiten in Verona einfach aus dem entsprechenden Abschnitt (Aufenthalt in Verona 1786) aus Goethes *Italienischer Reise* ‚herauskopiert‘. „Salvatore“ ist also mit großer Wahrscheinlichkeit eine bloße Sprechmaske, deren Rede eine Collage aus Prätextzitaten ist. Der Name *Salvatore* selbst verweist auf die kompositorische Funktion der Figur: Es handelt sich offenkundig um eine Anspielung auf den Bürgermeister von Riva in dem bekanntesten

von Kafkas *Jäger-Gracchus*-Fragmenten, der sich dem Jäger als „Salvatore“ vorstellt. Dass dies ‚Heiland‘ oder ‚Erlöser‘ bedeutet, sei an dieser Stelle nur vermerkt. (Zu Gracchus s. u.)

Von Interesse ist, im Hinblick auf die Fallgeschichten-Thematik, auch der „Bericht“, den Salvatore über den Kriminalfall der „Gruppe Ludwig“ gibt. Die Morde der (realen) Gruppe Ludwig waren den Bekennerbriefen zufolge ideologisch bzw. ‚moralisch‘ motiviert, wobei auffällt, dass in „Salvatores“ Darstellung einige Aspekte getilgt sind, die sich in dem Zeitungsartikel von Erwin Brunner finden. Dort wird nämlich beschrieben, dass die „Gruppe Ludwig“ sich in ihren Bekennerschreiben explizit dem „Nazismus“ (*nazismo*) zuordnete und in ihrer Selbstdarstellung Symbole wie Runen, Hakenkreuze usw. verwendete. Das alles ist wird dem Fallbericht in *All'estero* mit keinem Wort erwähnt, obgleich doch der Nationalsozialismus namentlich im vierten Teil des Buchs, in den Kindheitsrekonstruktionen des Erzählers – mitunter offen, vor allem aber ‚verdeckt‘ (mittels Traumarbeit) – thematisiert wird: Siehe dazu III/6. Diese auffällige Manipulation am Prätext muss als bedeutsam interpretiert werden. Die konsequente Tilgung bei Sebald nicht nur der rechtsextremen Aspekte in der Selbstdarstellung der Täter, sondern auch des nationalistischen Deutungskurses in Justiz und Medien – wegen der deutschen Abkunft des einen der beiden Täter, der als dominanter Teil des Duos galt, wurden (wie Erwin Brunner referiert) vom italienischen Untersuchungsrichter krude nationalistische Deutungen des Falls formuliert, denen zufolge hier ein spezifisch „deutscher“ Mystizismus, Reinheitswahn und Sendungsaktionismus, alles dem „lateinischen Menschen“ und seiner Kultur gänzlich fremde geistige Eigenschaften und kulturelle Motive, zu diagnostizieren sei – deutet Scott Bartsch, der eine sehr genaue Analyse von Sebalds Auslassungen im Vergleich mit der Vorlage (dem Zeitungsartikel von Brunner) darlegt, als absichtliche Verrätselungsstrategie. Ganz generell wirkt „Salvatores“ Rekapitulation des Falls recht knapp und spröde. Das ist besonders signifikant dort, wo der Diskurs die *Erklärung* der Taten betrifft, wo sich also der kriminalistische Ermittlungsdiskurs mit der psycho(patho)logischen Kategorie der *Ätiologie* überschneidet. Während der Prätext einige psychologische Hypothesen über die Tatverdächtigen und die Motive der Mordserie referiert, konstatiert Salvatore in Sebald Text bloß, dass das Ermittlungsverfahren wenig zutage gefördert habe, „was ein Verständnis dieser [...] Taten ermöglichen würde“ (AE 148). „Auch in den psychiatrischen Gutachten fand sich kaum ein Aufschluß über die Innenwelt der beiden“ Täter, die ansonsten nur knapp als „hochintelligente“ junge Männer „aus gutem Hause“ charakterisiert werden (148). Auch die Auflistung der Anschlagssziele und Mordopfer ist bei Sebald durch Auslassungen von im Prätext gegebenen Informationen, aus denen auf die Motive der Mörder geschlossen werden

könnt, weniger aufschlussreich. Die meisten Opfer werden nur knapp mit Name und Berufsbezeichnung aufgelistet, woraus sich kaum ein Hinweis ergibt auf die Selektionskriterien der Angreifer. Insbesondere ‚unterschlägt‘ Sebald in mehreren Fällen, dass die Opfer Homosexuelle waren. Insgesamt scheinen (nach Brunners Bericht) *sexuelle* ‚Verfehlungen‘ das dominante Motiv der Mordserie zu sein. In Sebalds Rekapitulation des Falls ist dieses Thema der sexuellen ‚Sünde‘ – man erinnere sich an das Rezeptionsstichwort *peccato* im „Beredten Italiener“! – zwar noch am ehesten erkennbar, doch tatsächlich lässt Sebald auch viele diesbezügliche Informationen aus, die in Brunners Artikel mitgeteilt werden; man kann also nicht sagen, dass Sebald die ‚sexuelle‘ Lesart der Verbrechen herausarbeiten wollte durch Auslassung der rechtsradikalen Elemente: Eher müsste der Befund lauten, dass Sebald überhaupt die Information verknappt zu dem Effekt, dass *jegliche Erklärung*, ein *Verstehen* des Falls schlechterdings unmöglich scheint. Salvatore zitiert nur zwei Formulierungen aus den Bekennerbriefen der „Gruppe Ludwig“: „daß der Zweck ihres Daseins der Tod derjenigen sei, die Gott verraten hätten“ (146 f.) – womit scheinbar ein religiöser Hintergrund der Taten nahegelegt wird – und zweitens die (authentische) Formulierung „Scheiterhaufen der Schwänze“ für den Brandanschlag auf ein Mailänder Pornokino, die auf das Motiv der Bestrafung sexueller Sündigkeit hindeutet. Anstelle der von Brunner referierten Erklärungsversuche (darunter der oben erwähnte Versuch einer Herleitung der Taten aus dem ‚deutschen Nationalcharakter‘) findet sich in Sebalds/Salvatores Bericht nur die ‚Erklärung‘: „Ich glaube, sie waren zueinander wie Brüder und wußten nicht, wie sie herauskommen sollten aus ihrer Unschuld“ (148). Diese reichlich vage Formulierung dürfte sich auf die in der öffentlichen Diskussion über den Fall verschiedentlich geäußerte Vermutung beziehen, dass eine latente, unterdrückte Homosexualität der beiden jungen Männer ein zentrales Moment in der Genese ihrer Psychopathie gewesen sei – dass sie quasi ihre eigene verdrängte Homosexualität³⁴ durch ihre Taten ‚exorziert‘ hätten, die mithin als „Selbstreinigungsritual“ zu deuten wären, wie Brunner schreibt³⁵. Diese These scheint in Sebalds Text implizit favorisiert zu werden: Nach Bartschs Interpretation gehe Sebalds Text auf diese These bloß *vorgeblich* nicht ein, stelle sie per impliziter Andeutung aber gerade *doch* zur Debatte und lege sie letztlich auch nahe. Bartsch vertritt darüber hinaus sogar den

³⁴ Eine ganz ähnliche These hatte schon 1914 der psychiatrische Gutachter Robert Gaupp im Fall des „Hauptlehrers Wagner“ über die Genese der Radikalisierung dieses Massenmörders aufgestellt, in seiner berühmten Falldarstellung *Zur Psychologie des Massenmords. Hauptlehrer Wagner von Degerloch* (Berlin 1914). Kipphardt hat für einen geplanten Fernsehfilm zu diesem historischen Stoff einen Entwurf geschrieben, der jedoch nicht realisiert wurde (cf. RBS 173–183). Man könnte diesen sehr gut vergleichen mit Sebalds ‚Bearbeitung‘ des Gruppe-Ludwig-Falls, wobei ein deutlicher Kontrast aufzuzeigen würde: Während Sebald jegliche Erklärung verhindert, versucht Kipphardt, das Gewaltverbrechen ganz rationalistisch aus den soziohistorischen Umständen der deutschen Gesellschaft des Kaiserreichs herzuleiten.

³⁵ Der Artikel wird hier zitiert nach der Fassung im Digital-Archiv der *Zeit*, daher ohne Seitenangaben.

Standpunkt, dass auch die so auffällige Abwesenheit des erklärten ‚neonazistischen‘ Hintergrunds der Taten keineswegs bedeute, dass der Bezug zu diesem Themenkomplex bei Sebald getilgt werden sollte³⁶; im Gegenteil argumentiert Bartsch, dass sowohl das Homosexualitäts- als auch das Nazi-Thema mittels einer Strategie der „inclusion via exclusion“³⁷ durchaus präsent seien und die ausgelassene Information mithin zum ‚Subtext‘ über den deutschen Geschichtskomplex (das als ‚Spuk‘ fortlebende NS-Erbe) bzw. zum ‚Homosexualitäts-Subtext‘ und zur allgemeinen Sexualitätsthematik beitrage.³⁸

Überleitend zu der nun zu betrachtenden Engelsvision verfällt Salvatore zum Abschluss seines sachlichen Berichts über den „Ludwig“-Fall in ein persönliches Sprechen, indem er sich daran erinnert, den einen der beiden Täter, wenige Jahre vor der ersten Mordtat, in einer Fernsehsendung gesehen habe, wie der damals 16- oder 17-Jährige Gitarre spielte (klassische Gitarre, wie wir aus Brunners Artikel ergänzen können), und dass er, Salvatore, „sehr bewegt gewesen“ sei „von seiner Erscheinung und seinem wundervollen Spiel“ (148). Im Kontrast zu den im Text zuvor erzählten bzw. vom Zeitpunkt der Fernsehsendung aus kurze Zeit später folgenden Gewaltausbrüchen des jungen Mannes verleiht das von Salvatore evozierten Abschlussbild des Gitarre spielenden Jünglings diesem selbst etwas Engelhaftes.³⁹ Salvatores Rede wird an dieser Stelle von der (extradiegetischen) des Erzählers unterbrochen, der wie folgt zu den kulturkritischen Auslassungen Salvatores überleitet:

„Salvatore war mit seinem Bericht zu Ende, und die Nacht war aufgegangen. Scharenweise, so wie man sie aus den Reisebussen herausgelassen hatte, drängten sich die Festspielbesucher vor der Arena.“ (148) Für einen kurzen Moment kehrt so die Narration wieder zur Gegenwart der Gesprächssituation zurück, also nach Verona im Sommer 1987, und es finden gerade, wie jeden Sommer in Verona, die Opernfestspiele statt. Dieser kurze Blick auf die gegenwärtige Wirklichkeit ist Anlass für den abschließenden Opern-Monolog Salvatores:

„Auch die Oper“, so beginnt er, „ist nicht mehr, was sie einmal war“ (148).⁴⁰ Darauf folgt eine nostalgische Schilderung des früher, „vor Zeiten“ einmal gewesenen mondänen

³⁶ Cf. Bartsch 2017: 108 ff.

³⁷ Bartsch 2017: 108, 110.

³⁸ Auch auf einen weiteren signifikanten Aspekt des „Ludwig“-Falls geht Sebald in keiner Weise ein: den ‚intellektuellen‘ Hintergrund der gewalttätigen Aberration – übrigens eine weitere Gemeinsamkeit mit dem Hauptlehrer Wagner. In dem Zeitungsartikel von Brunner ist die Rede von einem durchaus ‚illustren‘ philosophischen und literarischen Lektüre-Hintergrund der Täter. Und der Massenmörder Wagner sah sich offenbar sogar als (verkannten) Dichter und Denker und verfasste diverse Schriften, von Sendungsbewusstsein getragene Bekennerschriften ebenso wie literarische Werke (nebst einer Autobiografie diverse Dramen).

³⁹ Siehe dazu auch den Kommentar zu dieser Textstelle in Maguire 2014: 100–103.

⁴⁰ Es bleibt einigermaßen unklar, worauf sich das „Auch“ in Salvatores Überleitung bezieht: Auf das Bild des vom musizierenden Engel zum Mörder gewordenen jungen Mannes? Oder auf etwas explizit gar nicht eigens Erwähntes, auf einen pauschalen Gemeinplatz von der Leere des Heute, den Salvatore, der mit dem Erzähler ja

Treibens auf den Plätzen und Wegen Veronas, die, wie sich zeigen lässt, fast wortwörtlich aus der Verona-Sektion von Goethes *Italienischer Reise* stammt (cf. Goethe S. 64 / AE S. 149). Aber diese Zeit, so Salvatore, ist lang und klar vorbei. „Desgleichen mit der Oper“ (AE 149): Heute ist nur ein schlechtes Imitat von früher. „Die Festspiele sind eine Travestie.“ Darum gehe er selbst auch nie mehr in die Oper, „obschon mir die Oper, wie Sie ja wissen, alles bedeutet“ (149). Er, Salvatore, bleibe draußen auf der Piazza vor der Arena sitzen,

wo von der Oper nichts zu hören ist. Nicht der Orchesterklang, nicht der Chor, nicht die Stimmen der Sänger. Kein Ton. Ich höre gewissermaßen eine eine lautlose Oper. *La spettacolosa Aida*, eine phantastische Nacht auf dem Nil als Stummfilm aus der Zeit vor dem großen Krieg. (AE 149).

Übrigens, so unterbricht Salvatore sich kurz vor dem gänzlichen Abdriften in seine Vision noch einmal mit Blick auf das Heute, werde bei den Festspielen sehr wohl die Tradition gepflegt, ja man ist um historische Aufführungspraxis bemüht, die Kostüme und Bühnenkulissen für die heutige *Aida* seien genaue Nachbildungen der im Jahr 1913 für die Eröffnung der Festspiele entworfenen Ausstattung:

Man könnte sich einbilden, die Zeit sei nicht vergangen, obwohl die Geschichte jetzt ihrem Ende zugeht. Manchmal kommt es mir so vor, als säße die ganze Gesellschaft immer noch zur Feier des unaufhaltsamen Fortschritts im Opernhaus von Kairo. Weihnachtsabend 1871. Zum ersten Mal erklingt die Ouvertüre zur *Aida*. Mit jedem Takt neigt sich die schiefe Ebene des Parketts ein wenig weiter. Durch den Suezkanal gleitet das erste Schiff. Auf der Brücke steht eine bewegungslose Gestalt in weißer Admiralsuniform und hält ein Fernrohr hinausgerichtet auf die Wüste. Die Wälder wirst du wiedersehen, lautet das Versprechen Amanorosos [sic]⁴¹. Wissen Sie auch, daß man zur Zeit Scipios von Ägypten bis nach Marokko noch im Schatten der Bäume gehen konnte? Im Schatten der Bäume! Und jetzt bricht der Brand aus im Opernhaus. Ein prasselndes Feuer. Krachend verschwindet die Bestuhlung des Parketts mit der gesamten Zuhörerschaft im Orchestergraben. Durch die Rauchschwaden unter der Decke senkt eine unbekannte Figur sich herab. *Di morte l'angelo a noi s'appressa. Già veggo il ciel dischiudersi.* (AE 150)

offenbar ganz gut bekannt ist, bei diesem als geteilte Ansicht voraussetzen kann? Die Art der Überleitung suggeriert allerdings einen gewissen Zusammenhang zwischen den von den beiden jungen Männern begangenen Morden und dem allgemeinen Zustand der Jetztzeit: als sei es schlechterdings die *Sinnleere* der Gegenwart, die zu solchen Taten führt. Man könnte das künstlich hergestellte Erklärungsdefizit in Salvatores Fallbericht also sogar dahingehend deuten, dass dieser in Sebalds Text im Hinblick auf den kulturkritischen Diskurs funktionalisiert werde.

⁴¹ Die Figur in Verdis Oper heißt eigtl. *Amonasro*.

Die Vision endet abrupt mit den entschuldigenden Worten Salvatores: „Doch ich schweife aus“, wonach er sich flugs verabschiedet. – Zur Analyse: Die apokalyptische Vision vom Brand des Welttheaters geht in gleitendem Übergang aus einer Reflexion hervor und besteht, wie sich zeigen lässt, aus der *Verdichtung* mehrerer Zeitebenen. Wenn man annimmt, das Geschilderte sei eben das, was Salvatore draußen auf der Piazza für sich als stumme Oper höre, so könnte man vier Zeitebenen unterscheiden: 1. *Gegenwart* (Salvatore vor der Arena); 2. und 3. Referenzen auf zwei Ereignisse der fernen und näheren *Vergangenheit* (Uraufführung von Giuseppe Verdis *Aida* 1871; Brand des Kairoer Opernhauses 1971), und 4. *Zukunft* (Weltuntergang). Historisches und eschatologisches Geschehen werden in einer einzigen Szene traumhaft verdichtet. Am Anfang des Zitats erscheinen das von Salvatore vorausgesagte baldige Ende der Geschichte und die *Aida*-Uraufführung als entgegengesetzte Szenen: „Manchmal *kommt es mir so vor, als säßen* wir noch immer ...“ (Konjunktiv) – während *in Wahrheit* (Indikativ) die Geschichte längst weiter ihrem Ende zugeeilt ist und namentlich das Fortschrittsversprechen, das 1871 noch ungebrochen galt, nach Salvatores Ansicht vom weiteren Geschichtsverlauf widerlegt zu sein scheint.

Was aber wie eine rückwärtsgewandte, nostalgische Fluchtfantasie in die großen Zeiten der Oper beginnt, schlägt um in die Vergegenwärtigung des *künftigen* Weltendes. Die onirische Anmutung der geschilderten Szene ergibt sich, über die Verdichtung von Zeitebenen hinaus vor allem aus der Vermischung von Wirklichkeitsebenen. Die geschilderte Brandkatastrophe lässt sich zunächst auf ein tatsächliches Ereignis beziehen – die Zerstörung des Kairoer Opernhauses bei einem Brand am 28. Oktober 1971 (fast genau hundert Jahre nach der Uraufführung von *Aida*) –, sodass auf der historischen Referenz-Ebene die Uraufführung von *Aida* und der Brand des Opernhauses (1871 / 1971) zu einem einzigen Geschehen verdichtet werden. Dieser Brand wird von Salvatore zu einer kosmischen Zerstörungsfantasie ausgemalt, die zugleich eine Art ‚moralische‘ Parabel oder metahistorisch-allegorische Sinnenebene enthält: Ein zur Feier des technisch-zivilisatorischen Fortschritts veranstaltetes Illusions-Spektakel geht in Flammen auf. Was *sensus litteralis* eine begrenzte technische Panne sein könnte (die im Kontext einer Feier des Fortschrittsoptimismus freilich schon als solche etwas Schicksalhaft-Ironisches an sich hätte), wird über die Theatrum-mundi-Metapher zu einer Vision des Weltenbrands. Das Feuer, auf dessen Kontrolle die menschliche Zivilisation beruht (cf. bspw. EIS 71), fliegt der Menschheit schlussendlich um die Ohren. Sebald hat – am explizitesten in *Die Ringe des Saturn* und im „Korsika-Projekt“ – die Verbrennung als das innerste Prinzip der Zivilisation bezeichnet, und die Feuerapokalypse, die in der Vision Salvatores über das Opernpublikum hereinbricht, ist

wohl weniger als ein mythisches (von irgendeiner Providenz teleologisch bestimmtes) Weltende denn als die menschengemachte, technisch herbeigeführte Katastrophe, sozusagen als der GAU aufzufassen.

Trotz der konventionellen Theatermetaphorik erweist sich die Vision bei näherer Betrachtung als komplexe Verdichtung verschiedener Bildlichkeitsebenen. Der Phrase nach bedeuten die Bretter der Bühne die Welt, aber in Salvatores Vision scheint eigentlich das *Publikum* die Welt, die Menschheit zu bedeuten, sodass die Repräsentationsfunktion der Bühne gewissermaßen durch die unsichtbare vierte Wand hindurch auf die Zuschauer übergreift. Es brennt ja das Opernhaus mitsamt dem Zuschauerraum ab, der Brand ist nicht die Geschehenssimulation auf der Bühne. Das Bild vom Opernpublikum, das einer prunkvollen Inszenierung des alten Ägyptens lauscht, die zur „Feier des Fortschritts“ veranstaltet wird, und währenddessen – während das Publikum auf die Bühne starrt – von der Entgleisung eben dieses Fortschritts gleichsam rücklings überrumpelt wird, dieses Bild hat auch etwas vom Platon'schen Höhlengleichnis. Auch an Hans Blumenberg *Schiffbruch mit Zuschauer* darf man sicherlich denken, es handelte sich dann aber um den (bei Blumenberg im V. Kapitel behandelten) Fall eines Zuschauers, der selbst Teil der Katastrophe (und sich darüber nicht im Klaren) ist. Die schiefe Ebene, die sich immer weiter neigt, ist die vielzitierte „abschüssige Bahn“ (eine Formulierung aus *Die Ringe des Saturn*) der Menschheits-Evolution (und letztlich der Evolution überhaupt), eben das aus der *Unaufhaltsamkeit* des „Fortschritts“ und der beständigen Akkumulation des destruktiven Potenzials sich quasi naturgesetzlich ergebende Gefälle Richtung Globalkatastrophe. Beschrieben wird in Salvatores Evokation auch nicht (wie man erwarten könnte) das, was sich auf der Bühne abspielt (also die Handlung von *Aida*), sondern vielmehr das, was sich ‚draußen‘, außerhalb des Opernhauses, ‚in der Realität‘ ereignet (freilich in Form eines filmhaft-monumentalen, unreal anmutenden Bildes): der *Verkehr* auf dem Suezkanal. Salvatore bzw. Sebald unterschlägt dabei die Tatsache, dass Verdis *Aida* nicht (wie häufig kolportiert wird) zur Eröffnung des Suezkanals (die war nämlich bereits im Jahr 1869) uraufgeführt wurde. Es konnte also bei der Erstaufführung kaum das *erste* Schiff durch den Suezkanal fahren – doch der in Wahrheit etwas indirektere Zusammenhang zwischen *Aida* und den großen neuzeitlichen Bauprojekten in Ägypten, die etwas komplizierte Entstehungsgeschichte des Werks wird hier zu einer symbolträchtigen Konstellation zusammengezogen (verdichtet). Die Wüste, auf die die weiße Admiralsgestalt das Fernrohr gerichtet hält, repräsentiert sozusagen die Zukunft des Planeten Erde, dessen jüngste, vom „Fortschritt“ der Spezies Mensch geprägte Geschichtsperiode buchstäblich als *Verwüstung* (Desertifikation) geschrieben wird.

Die Interjektion, dass man „zu Scipios Zeiten“ noch „im Schatten der Bäume“ durch Nordafrika wandern konnte, drückt, per Kontrast, ungefähr das gleiche aus wie eine Passage aus Sebalds Korsika-Projekt, in der die Rede davon ist, wie der Erzähler eines Nachts in einem Hotelzimmer im Fernsehen „eine lange Sequenz von Satellitenaufnahmen der Erde angeschaut“ habe, ein „wortloses“ Nachtprogramm (WS 170) – sozusagen ein technisch-medial vermittelter, künstlicher Flugraum –, und in dieser überirdisch-objektiven Vision erscheinen die unzähligen, in Wahrheit riesigen Waldflächenbrände in den Tropen wie winzige rote Punkte; im Gesamtbild unseres Planeten aber „war die [...] neben dem Wolkenweiß & dem Wasserblau am häufigsten wiederkehrende Farbe [...] ein sandfarbenes oder ziegelrotes Terracotta, an dem genauer als an jeder Statistik zu erkennen war, was für weite Teile der Erde schon verbrannt & vertrocknet sind“ (171). Dass mithin der Engel, der am Ende wie der Deus ex machina aus dem Theaterhimmel herabsteigt und der ganz explizit als der Engel des Todes bezeichnet wird, auch als der Benjamin'sche „Engel der Geschichte“ identifiziert werden könnte, ist im Kontext der Sebald-Forschung eigentlich geschenkt. Übrigens kommt mit diesem Engel dann doch ein Element aus der Handlung von *Aida* in die Vision (der beiden italienischen Sätze im Zitat stammen aus der Schlusszene des Librettos), sodass die Verdichtung von Zeit- und Wirklichkeitsebenen also Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, Realhistorie und prophetisch-allegorische Vision und schließlich auch die fiktive Handlung der Verdi-Oper selbst in einem einzigen onirischen Geschehen zusammenführt.

Doch betrachten wir noch einmal die Entwicklung der Passage, die Hinleitung und Steigerung zur großen Schlussvision, zum apokalyptischen Finale: Aus einer wenig konkreten Kulturkritik, einer nostalgisch getönten Gegenwartsverdrossenheit zunächst entwickelt sich eine ‚materialistisch‘ säkularisierte, im Prinzip ‚ökologisch‘ aufzufassende Apokalyptik, die eigentlich nicht zwingend aus dem Kulturpessimismus des Opernliebhabers folgen müsste. Es ist, wie praktisch überall in *Schwindel. Gefühle.*, kaum auszumachen, worin die Kritik, hier Salvatores, an der zeitgenössischen Wirklichkeit eigentlich konkret bestehe. Dass die Festspiele eine „Travestie“ seien, ist ja eher ein bloßes Urteil als eine konkrete Beschreibung oder Analyse; im Grunde ist das einzige in Salvatores Monolog, was man als eine ansatzweise ‚Begründung‘ seiner Geringschätzung der Gegenwart lesen könnte, der Satz: „Das Publikum hat die Schauspielerei verlernt“ (149). Die unmittelbar darauf folgende Schilderung des galanten Treibens von einstmals – die auf Goethes *Italienische Reise* zurückgehende Passage – könnte man zwar als Illustration der „Schauspielerei“ oder der (zumindest im ästhetischen Sinne) schöneren Sitten lesen, die Salvatore an seiner eigenen Zeit vermisst. Die Kulturkritik

bleibt aber weitgehend unkonkret und pauschal. Die Rede vom baldigen Ende der Geschichte könnte man vielleicht versuchsweise auf die bekannte These von Francis Fukuyama beziehen – *Schwindel. Gefühle.* erscheint 1990, Salvatore hält seinen Monolog im Jahr 1987, da steht die „Wende“ zum „Ende der Geschichte“ als nächste Zukunft bevor, sodass man (intrafiktional) eine Art Prophetie darin sehen könnte, die sich nicht auf eine mythische Eschatologie bezöge, sondern auf das endgültige Einmünden des „Fortschritts“ in die Permanenz der freien Kapital- und Menschenströme, das *panta rhei* der orientierungslosen Mobilität, den ewig sinnlosen *pursuit of happiness*?

Doch ich schweife aus. Bevor ich mich nun gleich der dritten großen Engelsvision in *Schwindel. Gefühle.* zuwende, ist hier noch durchaus von Interesse, wie der Ich-Erzähler, nach dem von Salvatore als Solist gesungenen Furioso-Finale, die Erzählung *All'estero* zu Ende bringt – nämlich mit einem hypnagogischen Bild, das in einen offenbar nicht ganz natürlichen Schlaf übergeht:

Ich aber bin lang noch sitzen geblieben auf der Piazza mit dem Bild des hereinbrechenden Engels, das Salvatore mir hinterlassen hatte, und beschäftigt mit dem Aufzeichnen seiner Erzählung. Nach Mitternacht ist es sicher schon gewesen, [...] da glaubte ich den Hufschlag eines Pferdes zu hören und das Rollen der Räder einer Kutsche auf dem Pflaster des Platzes. Ansichtig geworden bin ich des Gefährts aber nicht. Vielmehr tauchte in mir statt seiner eine Freilichtaufführung der Aida auf, die ich als Kind in Begleitung der Mutter in Augsburg gesehen und von der ich nicht die geringste Erinnerung behalten hatte. Der Triumphzug, bestehend aus einem armseligen Reiterkontingent und einigen gramgebeugten, für diese Aufführung eigens, wie ich inzwischen herausgefunden habe, vom Zirkus Krone entlehnten Kamelen und Elefanten, machte, ganz so als sei er immer unvergessen gewesen, vor meinen Augen mehrmals die Runde und versetzte mich, nicht anders als damals, in einen tiefen Schlaf, aus welchem ich, wie ich mir bis heute nicht recht zu erklären vermag, erst in den Morgenstunden in meinem Zimmer in der *Goldenen Taube* wieder erwachte. (AE 152)

Die Huf- und Kutschengeräusche – offenbar eine Sinnestäuschung? – verweisen auf die von Salvatore/Goethe beschworenen Straßenszenen aus alten Zeiten, in denen die in milder Abendluft ausfahrenden Kutschen der mondänen Gesellschaft beschrieben wurden. Fast ist also der Erzähler nun endlich angekommen in dem schöneren alten Italien, dem „Arkadien“ des 18. Jahrhunderts, das zwar bislang keine große Rolle gespielt hat in *seiner* Italienischen Reise, das aber über den literaturhistorischen Gattungshintergrund als topisches Sehnsuchtsbild zumindest ex negativo noch immer bedeutsam mitschwingt. Auch zu Kafkas Zeiten sind noch Kutschen gefahren, im Jahr 1913 vor dem großen Krieg. Doch wie als

Erinnerung daran, dass man in Wirklichkeit selbst in noch späteren und noch dürftigeren Zeiten lebt, taucht ganz unverhofft die Kindheitserinnerung an ein Theatererlebnis auf, das doch recht deutlich als „Travestie“ erkennbar wird und mithin eine Art Illustration darstellt für die von Salvatore diagnostizierte Dekadenz unserer Epoche. Zugleich ist diese Erinnerung an eine armselige Theateraufführung der deutschen Nachkriegszeit aber auch eine Überleitung zum Schauplatz der süddeutschen Provinz und zur Kindheitsthematik der vierten Erzählung, die in der Chronologie der Handlung die unmittelbare Fortsetzung von *All'estero* darstellt.

Vor der Kindheitserzählung *Il ritorno in patria* folgt im Buch aber zunächst als dritter Teil *Dr. K.s Badereise nach Riva*. Die etwas konstruiert anmutende Überleitung dorthin bewerkstelligt der Erzähler elegant-unelegant mit dem Mittel des Postskriptums, in dem er vom Verfasser der *Aida*, Verdi, auf den gleichnamigen Roman Franz Werfels kommt, den dieser seinem Freund Franz Kafka⁴² als Widmungsexemplar ans Krankenbett brachte kurz vor dessen Tod, mit Genesungswünschen.

[iii.] **Hypnagogische Engelsvision** Auch die Untersuchung wendet sich nun Kafkas bzw. Dr. K.s Geschichte zu, denn dort begegnet dem Leser die dritte große Engelsvision in *SG*. Sie steht ganz am Anfang von Dr. K.s Italienreise. Er kommt von Wien, die erste ‚italienische‘ Station ist Triest; von dort fährt er per Schiff weiter nach Venedig. Da der Wiener Teil der Reise recht breit erzählt wird, steht die Engelsvision scheinbar mitten in der Erzählung, im Reiseverlauf aber steht sie sozusagen am Eingang nach Italien, womit der Engel gleichsam als Portalfigur dieser Italienischen Reise erscheint. Der unmittelbare Kontext ist in mancher Hinsicht signifikant, daher sei er hier mitzitiert:

Am 14. September fährt Dr. K. nach Triest. Gut zwölf Stunden verbringt er auf der Südbahn allein im Winkel eines Coupés. Eine Lähmung breitet sich in ihm aus. Die Landschaftsbilder reihen sich draußen nahtlos aneinander, überstrahlt vom Similiglanz eines ganz und gar unwahrscheinlichen Herbstlichts. Obwohl er sich fast überhaupt nicht vom Fleck rührt, ist Dr. K. am Abend um zehn nach neun unbegreiflicherweise wirklich in Triest. (DrK 160)

Die Schilderung kehrt sehr deutlich das Moment des *Unwirklichen* hervor – in auffallendem Kontrast zur scheinbar soliden erzählerischen Fundierung der Episode durch minutengenaue

⁴² Hier wird zum einzigen Mal in *Schwindel. Gefühle*. der Name in der Form genannt, wie er als Name eines weltberühmten Autors allgemein am geläufigsten ist: „Franz Kafka“. An allen anderen Stellen des Buchs wird er stets mit Dokortitel anstelle des Vornamens angesprochen („Dr. K.“ oder, in *All'estero* sonst, „Dr. Kafka“).

Zeitangaben und ‚realistische‘ atmosphärische Details. „Lähmung“ und Reglosigkeit werden verbunden mit einer Bahnreise und dem in SG mehrfach wiederholten Motiv des ‚Landschaftsbilds durchs Zugfenster‘. Mit dem „ganz und gar unwahrscheinlichen“ Licht hat das Unwirkliche auch ein Moment des Wunderbaren an sich, das aber in diesem Kontext eine etwas makabre oder unheimliche Tönung erhält. Das Thema, unter dem diese ‚Anfahrt zur Italienischen Reise‘ steht, ist wiederum das in SG so bedeutende der Mobilität. In Triest angekommen – „Die Stadt liegt schon im Dunkeln“ (160) –, steigt Dr. K. in ein etwas weniger abstraktes Fortbewegungsmittel um, eine Pferdedroschke, und lässt sich zum Hotel fahren. Aber auch die langsamere, weniger technisch entfremdete Fahrt hebt die Atmosphäre der Unwirklichkeit nicht auf. „Wie er in der Pferdedroschke sitzt, [...] macht er auf sich selbst einen sehr geheimnisvollen Eindruck. Die Leute, kommt ihm vor, bleiben auf der Straße stehen und blicken ihm nach, als wollten sie sagen, da ist er ja endlich.“ (160) – Alles deutet darauf hin, dass sich gleich etwas verdichten wird, dass man sich in einem sinistren Stummfilm befindet.

Im Hotel legt er sich auf das Bett, die Hände unterm Kopf verschränkt, und betrachtet den Plafond. Vereinzelte Schreie wehen von draußen durch die vom Luftzug bewegten Vorhänge ins Zimmer. Dr. K. weiß, daß es in dieser Stadt einen erzenen Engel gibt, der Reisende aus dem Norden ums Leben bringt, und er sehnt sich danach, auszugehen. Auf der Grenze zwischen sirrender Müdigkeit und Halbschlaf wandert er durch die Gassen des Hafenviertels, spürt unter der Haut, wie es ist, wenn er, ein freier Mann, an der Trottoirkante wartend, eine Spanne über dem Boden schwebt. Die kreisenden Lichtreflexe an der Zimmerdecke zeigen an, daß sie jeden Augenblick durchbrochen, daß etwas sogleich sich auftun wird. Schon rieselt der Verputz, und in einer Wolke aus Gipsstaub, langsam im Halbdunkel aufscheinend, senkt sich eine Gestalt in bläulich-violetten Tüchern, umwickelt mit goldenen Schnüren, auf großen, weißen, seidig glänzenden Flügeln herab, das Schwert im erhobenen Arm waagrecht ausgestreckt. Also wahrhaftig ein Engel, dachte Dr. K., als er wieder Atem schöpfen konnte, den ganzen Tag fliegt er auf mich zu, und ich in meinem Unglauben weiß es nicht. Jetzt wird er gleich zu mir sprechen, dachte er und senkte den Blick. Aber als er ihn wieder hob, war zwar noch der Engel da und hing ziemlich tief unter der Decke, die sich wieder geschlossen hatte, doch es war kein lebendiger Engel, sondern nur eine bemalte Holzfigur von einem Schiffsschnabel, wie sie in Matrosenkneipen an der Decke hängen. Der Knauf des Schwertes war dazu eingerichtet, Kerzen zu halten und den fließenden Talg aufzunehmen. (DrK 161/2)

Mit dieser seltsamen Szene hat es folgende Bewandtnis. Über den Aufenthalt des realen Kafka in Triest wissen wir praktisch nichts. Es handelte sich um einen bloßen Zwischenstopp – Kafka kam spät an und fuhr gleich am nächsten Morgen weiter nach Venedig. Was Kafka in

Triest gesehen, getan oder erlebt hat, entzieht sich gänzlich unserm Wissen. Wenn hier nun also in konkretem atmosphärischem Detail von *Dr. K.s* Aufenthalt in Triest erzählt wird, so haben wir es gleichsam mit einer erzählerischen Konjektur zu tun. Auch an anderen Stellen der Erzählung schmückt Sebald die Tagebuchaufzeichnungen und Briefdokumente von Kafkas Reise mit anderem oder frei erfundenem Material aus, doch die zitierte Stelle ragt hervor, weil hier eine größere Lücke in den biografischen Primärquellen ausgefüllt wird und so eine komplette fiktive Episode entsteht. An anderen Stellen des Texts gibt sich der Erzähler (der übrigens an einer Stelle als „ich“ spricht und dabei einen expliziten Bezug zu dem zweiten Verona-Aufenthalt des Ich-Erzählers in *All'estero* herstellt, also mit dem Ich-Erzähler von AE und folglich auch RP gleichgesetzt werden kann) betont philologisch, indem er immer wieder darauf hinweist, dass zu diesem oder jenem Teil der Reise keine Zeugnisse Dr. K.s vorlägen, man also nicht wissen könne, was er getan oder gesehen habe. Hier, wo es um mehr als eine kleine Ausschmückung geht, wird das ganz stillschweigend übergangen. Der Witz ist nun, dass die in die Überlieferungslücke eingepflanzte Engelsvision tatsächlich von Kafka selbst stammt. Nur stammt sie nicht aus dem Kontext der Italienreise von 1913, findet sie sich nirgendwo in seinen Aufzeichnungen oder Briefen von jener Reise, sondern im Tagebuch, unter dem Datum des 25. Juni 1914 (KT 538–541). Ein Bezug zu der Italienreise von 1913 geht aber aus dem Text oder seinem Kontext im TB in keiner Weise hervor, es gibt keinen erkennbaren Zusammenhang. Der Text im Tagebuch hat (wie viele der ‚Einträge‘ in den nach Kafkas Gepflogenheit auch als literarischen Skizzenbüchern verwendeten Tagebuch-Heften) eher literarisch-fiktionalen Charakter, ist also trotz Datumsangabe nicht als ‚Tagebuch-Eintrag‘ im eigentlichen Sinne zu verstehen; eher handelt es sich um eine erzählende Prosaminiatur. Die Szene (unten als Fußnote vollständig reproduziert⁴³) spielt in

⁴³ Vollständiger Originalwortlaut der Engelsvision in Kafkas Tagebuch (für SG relevante Passage kursiv hervorgehoben): „25 VI 14 / Vom frühen Morgen an bis jetzt zur Dämmerung gieng ich in meinem Zimmer auf und ab. Das Fenster war offen, es war ein warmer Tag. Der Lärm der engen Gasse trieb ununterbrochen herein. Ich kannte schon jede Kleinigkeit im Zimmer durch das Anschauen während meines Rundganges. Alle Wände hatte ich mit den Blicken abgestreift. Dem Muster des Teppichs und seinen Altersspuren war ich bis in die letzten Verzweigungen nachgegangen. Den Tisch in der Mitte hatte ich vielemal mit Fingerspannen abgemessen. Zum Bild des verstorbenen Mannes meiner Wirtin hatte ich schon die Zähne oft gefletscht. Gegen Abend trat ich zum Fenster und setzte mich auf die niedrige Brüstung. Da blickte ich zufällig zum erstenmal ruhig von einem Platz in das Innere des Zimmers und zur Decke auf. Endlich, endlich begann wenn ich mich nicht täuschte dieses so vielfach von mir erschütterte Zimmer sich zu rühren. An den Rändern der weißen mit schwachen Gipsverzierungen umzogenen Decke begann es. Kleine Mörtelstücke lösten sich los und fielen wie zufällig hie und da mit bestimmtem Schlag zu Boden. Ich streckte die Hand aus und auch in meine Hand fielen einige, ich warf sie ohne mich in meiner Spannung auch nur umzudrehn, über meinen Kopf hinweg in die Gasse. Die Bruchstellen oben hatten noch keinen Zusammenhang, aber man konnte ihn sich immerhin schon irgendwie bilden. Aber ich ließ von solchen Spielen ab, als sich jetzt dem Weiß ein bläuliches Violett beizumischen begann, es gieng von dem weiß bleibenden, ja geradezu weiß erstrahlenden Mittelpunkt der Decke aus, in welchen knapp oben die armselige Glühlampe eingesteckt war. Immer wieder in Stößen drängte sich die Farbe oder war es ein Licht, gegen den sich jetzt verdunkelnden Rand hin. Man achtete gar nicht mehr auf den fallenden Mörtel, der wie unter dem Druck eines sehr genau geführten Werkzeuges absprang. Da drängen in das

einem „Zimmer“, unklar, ob es sich um einen temporären Aufenthalt (Fremdenzimmer) handelt; die Hinleitung zur Engelserscheinung ist anders als bei Sebald: Der Ich-Erzähler (bei Kafka wird die Engel-Szene in der ersten Person erzählt) geht den ganzen Tag in seinem Zimmer auf und ab – was allerdings eine interessante, gleichsam spiegelbildliche Parallele zu Sebalds Hinleitung zur Engelsvision darstellt: Sebalds Dr. K. bewegt sich den ganzen Tag nicht und kommt trotzdem voran, von Wien bis Triest, der Ich-Erzähler in Kafkas Tagebuch bewegt sich den ganzen Tag und verlässt dabei nie sein Zimmer –, offenbar mehr wütend als müde (wie Dr. K.); die Decke beginnt allerdings erst aufzubrechen, als er sich hinsetzt und zur Ruhe kommt. Ab dieser Stelle übernimmt Sebald das Geschehen, zunächst nur dem Inhalt nach und stark gekürzt (das sehr detailliert ausgemalte allmähliche Aufbrechen der Decke bei Kafka wird von Sebald stark gerafft); den Wortlaut von Kafkas Text übernimmt Sebald ab dem Moment, da die Engelserscheinung durchbricht und sichtbar wird, jetzt nahezu verbatim; nur den allerletzten Satz übernimmt Sebald nicht, sodass der vorletzte Satz in Kafkas Prosastück zur Schlusspointe in Sebalds Umschrift wird. Bei Kafka liegt der Erzähler während der Engelsvision nicht auf dem Bett, sondern sitzt zunächst auf der Fensterbank, steht dann aber gleich wieder auf, um tatkräftig bei der Durchbrechung der Decke mitzuhelfen, gleichsam als eine Art Geburtshelfer der „Erscheinung, die mich befreien sollte“. Was Sebald macht, lässt sich also wie folgt darstellen:

Er fügt eine Szene aus Kafkas Tagebüchern, die im ursprünglichen Kontext keinen nachweis- oder erkennbaren Zusammenhang mit der Italienreise von 1913 hat, in eine Lücke seines Prätextmaterials ein, als eine Art fiktionale Konjektur. Das (fiktive) „Ich“ des Tagebuch-Texts wird mithin gewissermaßen direkt auf Kafka selbst bezogen, obwohl es sich bei diesem zweiten Primärtext kaum um einen Tagebucheintrag im eigentlichen Sinne handeln dürfte; so schließt er einen fiktionalen Kafka-Text mit den faktualen

Violett von den Seiten her gelbe, goldgelbe Farben. Die Zimmerdecke färbte sich aber nicht eigentlich, die Farben machten sie nur irgendwie durchsichtig, über ihr schienen Dinge zu schweben, die durchbrechen wollten, man sah schon fast das Treiben dort in Umrissen, ein Arm streckte sich aus, ein silbernes Schwert schwebte auf und ab. Es galt mir, das war kein Zweifel, eine Erscheinung, die mich befreien sollte, bereitete sich vor. Ich sprang auf den Tisch, um alles vorzubereiten, riß die Glühlampe samt ihrem Messingstab heraus und schleuderte sie auf den Boden, sprang dann herunter und stieß den Tisch aus der Mitte des Zimmers zur Wand hin. Das, was kommen wollte, konnte sich ruhig auf den Teppich niederlassen und mir melden, was es zu melden hatte. Kaum war ich fertig, brach die Decke wirklich auf. Noch aus großer Höhe, ich hatte sie schlecht eingeschätzt *senkte sich im Halbdunkel langsam ein Engel in bläulich violetten Tüchern, umwickelt mit goldenen Schnüren, auf großen weißen seidig glänzenden Flügeln herab, das Schwert im erhobenen Arm wagrecht ausgestreckt. „Also ein Engel!“ dachte ich, den ganzen Tag fliegt er auf mich zu und ich in meinem Unglauben wußte es nicht. Jetzt wird er zu mir sprechen. Ich senkte den Blick. Aber als ich ihn wieder hob, war zwar noch der Engel da, hing ziemlich tief unter der Decke, die sich wieder geschlossen hatte, war aber kein lebendiger Engel, sondern nur eine bemalte Holzfigur von einem Schiffsschnabel, wie sie in Matrosenkneipen an der Decke hängen. Nichts weiter. Der Knauf des Schwertes war dazu eingerichtet Kerzen zu halten und den fließenden Talg aufzunehmen.* Die Glühlampe hatte ich heruntergerissen, im Dunkel wollte ich nicht bleiben, eine Kerze fand sich noch, so stieg ich also auf einen Sessel, steckte die Kerze in den Schwertknauf, zündete sie an und saß dann noch bis in die Nacht hinein unter dem schwachen Licht des Engels.“ (KT 538–541)

Lebenszeugnissen von Kafkas Italienreise kurz. Indem er dies allerdings in einer (zwar auf diesen Lebenszeugnissen beruhenden) fiktionalen Erzählung tut, d. h.: indem er das fiktive „Ich“ des Prosastücks auf einen *fiktionalisierten* Kafka – eben seinen *Dr. K.* und damit auf eine letztlich fiktive Person – bezieht, ‚rechtfertigt‘ sich in gewisser Hinsicht das Verfahren selbst. Wie das „ich“ in Kafkas Briefen und Tagebuchaufzeichnungen aus Wien und Italien, so wird auch das „ich“ des Tagebuch-Prosastücks in die dritte Person umgeschrieben, wodurch ein kohärentes „er“ als Bezug auf die Figur *Dr. K.* entsteht. Das „Zimmer“ wird zu einem Hotelzimmer, das nun ohne weiteres nach Triest versetzt werden kann. Der Satz, der zu der einmontierten Engelsvision überleitet – „Im Hotel legt er sich auf das Bett, die Hände unterm Kopf verschränkt (usw.)“ – und mit dem Sebald gleichsam die Nahtstellen der Montage verlötet, enthält das Kafka-Kennern als charakteristisches Detail bekannte Motiv der hinter dem Kopf verschränkten Hände, hat also seinerseits den Anschein einer ‚realistischen Konjektur‘. Die Engelserscheinung, im Original-Kontext ein typisch Kafka’sches fantastisches Geschehen, das als ‚onirisch‘ insofern zu bezeichnen ist, als dass kein konventioneller literarischer *frame* gegeben ist, in welchem dem unrealistischen Geschehen ein klarer Status zugewiesen werden könnte und worin es als übernatürliche Erscheinung, als psychisches Phänomen (Halluzination, Traum, Imagination) oder als bloß ‚metaphorisch‘ oder ‚allegorisch‘ zu lesendes ‚Bild‘ erklärt werden könnte, sodass schlichtweg in der Schwebe bleibt, welchen ontologischen Status die Erscheinung in der erzählten Welt hat⁴⁴, diese Erscheinung wird in Sebalds Text ebenfalls nicht explizit erklärt, aber durch Stichworte im Kontext – „Müdigkeit“, „Halbschlaf“, „Bett“ – als eine hypnagogische Vision markiert. Den leicht fantastischen Charakter des Prätexts behält aber auch Sebalds Umschrift, trotz der angedeuteten ‚Erklärung‘ als Halbschlafbild, denn auch wenn die hölzerne Schiffsfigur zwar eine deutliche Profanierung der übernatürlichen Erscheinung darstellt, so ist es doch etwas seltsam, dass vorher nur glatte Decke (bzw. bei Kafka eine einfach „Glühlampe“) war und nachher ein überdimensionierter Kerzenhalter dort hängt.

Die Integration des Prosastücks in den Erzählkontext von *Dr. K.s Badereise* lässt sich also als eine De- und Re-Kontextualisierung oder *Um-Rahmung* beschreiben. Das Geschehen wird gleichsam rückdatiert, vom 25. Juni 1914 auf den 14. September 1913, und durch Verpflanzung ins Setting der Italienreise (durch die erzählerischen Angaben „Triest“ und „Im

⁴⁴ Kafkas Biograf Reiner Stach, der in seiner Darstellung der Italienreise von 1913 gleich eingangs auf Sebalds Konjektur Bezug nimmt, nennt den Tagebuch-Text kurzerhand einen „Tagtraum“ (Stach 2004: 417); ich halte das aber für wenig plausibel, würde vielmehr von einer ganz und gar literarisch-fiktionalen Prosaskizze sprechen. Bis auf die Qualität des generell ‚Onirischen‘ finden sich keine manifesten Markierungen, die in Richtung Traum/Tagtraum weisen würden. – Dass es sich um ein authentisches Traumnotat Kafkas handeln könnte, halte ich eher für ausgeschlossen.

Hotel“) dem narrativen Kontext einmontiert. Eine Verbindung zu diesem stellt Sebald zunächst über das semantische Feld der Hafenstadt Triest her: Das am Ende von Kafkas Prosastück auftauchende maritime Motiv („Schiffsschnabel“ „Matrosenkneipen“) korrespondiert dem Lokalkolorit des Hafenviertels, in dem Dr. K.s Hotel liegt (praktischerweise, denn er will sich ja gleich am nächsten Morgen nach Venedig einschiffen). Ja, wenn man es ganz ‚realistisch‘-psychologisch haben will, so könnte man sogar ohne Weiteres annehmen, Dr. K.s Droschke sei etwa auf dem Weg zum Hotel an einigen Matrosenkneipen vorbeigekommen, was gar nicht unplausibel wäre, und so könnte man dieses Motiv also als einen – ganz rezenten – Tagesrest ‚erklären‘.

Freilich geht es hier nicht darum, die seltsame Erscheinung durch die Identifizierung als Traum zu ‚erledigen‘ (nach der beliebten Leser- und vor allem Fernsehzuschauer-Beschwichtigungs-Formel: ‚Ach so! Das war jetzt nur *geträumt*...‘). Die Hinweise auf die motivischen Zusammenhänge zwischen Prätext und Zielkontext sollten vielmehr Sebalds Montage-Verfahren erhellen. Mit Blick auf den weiteren Kontext von *Schwindel. Gefühle.* ist in diesem Zusammenhang auch auf die ‚Ikonografie‘ der Kafka’schen Engelserscheinung hinzuweisen: Das Bild des durch die Decke hereinbrechenden Engels, in wallenden Tüchern, mit erhobenem Schwert-Arm usw. lässt ja an Deckenfresken denken, wie man sie in Italien allenthalben besichtigen kann. Auch diese Anschlussmöglichkeit an den intermedialen Diskurs zur Malerei im weiteren Kontext der Italienreisen mag also bei der Auswahl dieses Prosastücks zur Integration in den Dr.-K.-Erzählkontext eine Rolle gespielt haben. – Ich komme nun aber, die ‚verfahrenstechnische‘ Analyse abschließend, zur Bedeutungsanalyse – zur Traumdeutung. Der semantische Gehalt der Episode liegt zum Großteil im intertextuellen Subtext. Wenn wir an die Stichworte im „Beredten Italiener“ zurückdenken, so folgt dort auf „Engel“ die „Sünde“. Der rekonstruierbare Subtext ergibt sich aber aus dem auf den ersten Blick kryptischen Satz über den lokalen „erzenen Engel, der Reisende aus dem Norden ums Leben bringt“. Es handelt sich (mit Sicherheit) um einen Verweis auf die Ermordung Johann Joachim Winckelmanns durch einen gewissen Francesco *Arcangeli*. Der „erzene Engel“ in Sebalds Text ist eine quasi-wörtliche Übersetzung dieses Namens ins Deutsche (*ancangeli* = Plural von ital. *arcangelo*: Erzengel). Die Tat geschah 1768 (am 7. Juni) in einem Hotelzimmer in Triest. Die Stichworte „Hotelzimmer“ und „Triest“ stellen also die eigentliche Verbindung her zwischen dem Erzählkontext der Italienreise dem Motiv des Engels in Kafkas Prosastück, wo dieser ja im ikonografischen Habitus eines Erzengels im Faltenwurf erscheint, namentlich des Erzengels Michael beim apokalyptischen Endkampf: mit erhobenem Schwert. In der Figurenkonstellation des sog. Höllensturz-Motivs nähme Dr. K.

hier also die Stelle des – meist als Drache (!) dargestellten – Satans ein. Obwohl kein bestimmtes Bildkunstwerk der Beschreibung zugrunde liegt, kann man die Szene mithin als ekphrastisches Pendant zu der Drachentöter-Statue des Hl. Georg ansehen und damit in einer Reihe von Bildkorrespondenzen zum Thema ‚Sünde und Strafe‘ (s. o.).

Die Referenz auf Winckelmann ist im Kontext einer ‚italienischen Reise‘ natürlich besonders signifikant. Handelt es sich bei Winckelmann doch sozusagen um einen der ‚Väter‘, wenn nicht *den* Erzvater der deutschen Italiensehnsucht, des gelehrten kunsthistorischen Italien-Diskurses und des lichtvollen, apollinischen, klassizistischen Italienbildes. Der subtextuelle Verweis auf die Ermordung dieses Diskurs-Gründervaters könnte mithin im Sinne einer Art ‚Vatermord‘ gedeutet werden im Kontext des dezidiert anticlassizistischen poetologischen Entwurfs, den Sebalds *dunkle* Italienreise darstellt. Außerdem liegt im Verweis auf Winckelmann innerhalb der Gesamtkomposition von *Schwindel. Gefühle.* natürlich auch ein Querbezug zur *Beyle*-Erzählung vor, denn dessen Autor-Pseudonym *Stendhal* geht bekanntlich auf den Geburtsort Winckelmanns, Stendal im heutigen Sachsen-Anhalt, zurück. Es hat mit der Winckelmann-Referenz bei Sebald aber mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit auch noch eine speziellere intertextuelle Bewandnis, nämlich eine konkrete Einzeltextreferenz auf Hugo von Hofmannsthals *Andreas*-Romanfragment. In seinem Essay zu diesem Text (unter dem Titel *Venezianisches Kryptogramm*, in BU), den Sebald als eine Art autobiografische Traumarbeit („Kryptographie“) zur Erforschung seelischer (insb. erotischer) Abgründe unter dem Deckmantel eines Italien-„Bildungsreise“-Plots interpretiert (BU 64). Zweifelsohne stellt dieser von Sebald sehr hoch geschätzte Text überhaupt einen der Modell-Prätexte für die Verbindung von Italienreise und Psychopathologie in der Konzeption von *Schwindel. Gefühle.* dar. In seinem Essay zu Hofmannsthals *Andreas* kommt Sebald im Zusammenhang des Themenkomplexes ‚Homosexualität & Gewalt‘ auf eine Notiz in Hofmannsthals Konzeptionsskizzen zu dem unvollendet gebliebenen Romanprojekt zu sprechen, den Hinweis: „cf. Winckelmanns Ermordung“ (BU 67). Der semantische Horizont der Engelsvision in *Dr. K.s Badereise* ist mithin in erster Linie über Sebalds Rezeption des *Andreas*-Romanfragments zu erschließen. Dieses liest Sebald als „eine Exploration jener [...] Kräfte seines [Hofmannsthals] und unseres Lebens, die – fremd und widerspenstig – [...] auf Deformation und Zerstörung hinauslaufen“ (63), und Sebald legt mehr oder weniger deutlich eine quasi-freudianische Zensur-These als Erklärung für die ‚kryptographische‘ Form des Romans vor: Hofmannsthal habe mit der Arbeit am *Andreas* eine Art Auto-Psychoanalyse betrieben, was aber aus Selbstschutzgründen nur auf kryptografische, also verschlüsselte oder im Freud’schen Sinne

zensierte Weise geschehen konnte (cf. etwa S. 65). Sebald benennt als Anlass der Konzeption des *Andreas* ganz explizit die Midlife-Crisis, den „völligen Zusammenbruch des Mannes von vierzig Jahren“ (Zitat aus *Andreas*, in BU 63). „Die hypochondrisch gesteigerte Angst vor der Desintegration“ sei „der motivierende Grundzug der Geschichte“ (63 f.) und Hofmannsthals Schreibprojekt diene der „Erkundung der Ätiologie des damit umrissenen pathologischen Zustands“ (64). Den Gegenstand der Untersuchung genauer bestimmend, formuliert Sebald: „untersucht“ werde „eine spezifische Form konstitutioneller Labilität“: „eine ausgesprochen empathische Veranlagung, die ihren Preis hat in dem Ich-Defizit“, das es der literarischen Figur erlaube, die Alltagswelt zu verlassen und im „Fremdesten und Abstrusesten“ aufzugehen (64). „Nun ist diese Ich-Schwäche die Voraussetzung sowohl für pathologische Zustände als auch für jede kreative Leistung“ (64) – womit die Erkundung der Symptomatik und Ätiologie des besagten „pathologischen Zustands“ letztlich auf eine Psychologie (und Pathologie) des *Künstlertums* hinausläuft.

Wenn, angesichts dessen, was unsere Traumdeutungsarbeit bislang wiederholt zutage gefördert hat, wir nun in Sebalds *Andreas*-Essay weiterlesen und dort, unter dem Schlagwort Homosexualität, die Rede ist von der „Kultivierung platonischer Männerfreundschaften“ und „Korrespondenz mit Gleichgesinnten“ (cf. bspw. Malachio und Salvatore), sodann von der Liebesgeschichte zwischen dem Hofmannsthal'schen Helden Andreas und dem utopischen Naturkind „Romana“ (eine Figur desselben Namens wird in der Kindheitserzählung im vierten Teil von SG eine Schlüsselrolle spielen → III/6), und wenn schließlich von der menschlichen Neigung zur „Grausamkeit“ als „Erbsünde“ gehandelt wird, „die darin besteht, daß [die Menschen] die Natur zugrund richten, auch ihre eigene“ (73): so kann man all das sehr gut auf *Schwindel. Gefühle.* beziehen.⁴⁵ Die Neigung zur Grausamkeit, zur Gewalt, zum Destruktiven, sei in der Natur selbst angelegt, so Sebald mit einem Baudelaire-Zitat (cf. BU 75), und Hofmannsthals Romanprojekt einer Bildungsreise ins Reich venezianischer Künstlichkeit diene daher letztlich auch der „Erkundung des häretischen Weltbilds“ (75), das von der Anthropologie zur Kosmologie fortschreitet und den Destruktions- oder Todestrieb (entgegen Freuds dualistischen Modell) zum monistischen Weltprinzip setzt.

Von besonderem Interesse ist im vorliegenden Kontext zudem die poetologische Reflexion Sebalds, dass es bei einem Schreiben wie dem, das er an Hofmannsthals *Andreas*-Projekt beschreibt, in erster Linie um „Wissenschaft“ gehe – allerdings, und das ist ein wesentlicher Unterschied im Vergleich mit Kipphardts *praxisbezogener* Aufklärungspoetik – um „Sehnsucht nach der verbotenen Frucht des Wissens um des reinen Wissens willen“ (76).

⁴⁵ Hinzu kommt noch, dass neben Arcangeli (BU 67) auch Casanova und die Bleikammern (76) im Hofmannsthal-Essay namentlich erwähnt werden.

Wenn man, was ich für zulässig halte, Sebalds poetologische Ausführungen zu Hofmannsthal für verallgemeinerungsfähig hält und als durchaus relevant für sein *eigenes* Schreiben erachtet, so stellt sich mit Blick auf den hier untersuchten poetologischen Problemkomplex die Frage: Also keine Erkenntnis zum Besseren, keine „Beschreibung des Unglücks“ als Grundlage zu seiner Überwindung? Sondern bloß: Erkenntnis, „Wissen“ *quand même*, Wahrheitssuche letztlich wohl gar bloß als ein Aspekt der spezifischen autodestruktiven Psychopathologie des Schriftstellers, ohne dass mit der diagnostischen Einsicht noch die Hoffnung auf therapeutische Gegenmaßnahmen verbunden ist? Wenn Sebald schreibt: „die Motorik der Trostlosigkeit und diejenige der Erkenntnis“ seien „identische Exekutiven“ (BU 12), so konnte man solche Trostlosigkeit als ein notwendiges Durchgangsstadium interpretieren. Andernfalls – und die Formulierung über das Wissen „um des *reines* Wissens willen“ weist ein wenig in diese Richtung – müsste man die Trostlosigkeit als ein *Endstadium* sehen, dem man nicht mehr entkommt. Das wäre dann aber die Forderung nach einer radikal selbstzerstörerischen Aufklärung, die keinen positiven Sinn mehr – eben dies hat Mario Gotterbarm als den ‚menschen-‘, ja ‚lebensfeindlichen‘ Kern von Sebalds normativer Poetik freizulegen versucht.

Wir wollen aber diese Fragen hier nicht entscheiden, sondern stattdessen nur zwei weitere stellen: 1.) Worin besteht das solcherart beschworene „Wissen“, die verheißene Erkenntnis eigentlich *konkret*? 2.) Auf welchem methodischen Weg wird es gewonnen? Wir sind an diesem Punkt der Arbeit natürlich schon mittendrin in der Behandlung dieser Fragen, aber ich wollte sie an dieser Stelle, bei Gelegenheit des Hofmannsthal-Essays, noch einmal formulieren.

Der Kriminalfall von Winckelmanns Ermordung ist in der Literatur vor Sebald natürlich nicht unbehandelt geblieben. Es handelte sich um einen Raubmord, doch seit jeher wird über einen homosexuellen Hintergrund der Tat spekuliert. Für die Literaten jedenfalls war es meist ausgemachte Sache, dass Winckelmann homosexuell war und dass bei seinem gewaltsamen Ende auch homoerotische Motive eine Rolle spielten. Es gibt einen sehr brauchbaren Aufsatz zu diesem Thema von Roger Paulin (in dem von demselben herausgegebenen Band *Die Halbschlafbilder in der Literatur, den Künsten und den Wissenschaften*, Würzburg 2011), der sich in der Hauptsache mit Gerhart Hauptmanns Versuchen zu diesem Stoff befasst, den sog. „*Winckelmann*-Fragmenten“ (1939, Erstveröffentlichung posthum 1970). Etwa zwischen 1920 und 1950 hatte Winckelmann Konjunktur v. a. in der deutschen Novellendichtung, aber auch in anderen Gattungen.⁴⁶ Die

⁴⁶ Cf. Paulin 2011: 314.

dichterischen Produktionen um Winckelmann haben – wenig überraschend – eine Tendenz zur Gattung Künstlernovelle. Hauptmanns erzählerische Bemühungen um Winckelmann stehen insgesamt unter dem Stichwort des Dionysischen und stoffgeschichtlich unter dem Zeichen von „Todesmythen“⁴⁷. Es handelt sich um zwei Fragmente, die unterschiedliche Erzählansätze darstellen, beide aber Winckelmanns letzte Monate und Tod zum Gegenstand haben. Ich kann hier natürlich nicht ausführlich auf Hauptmann eingehen, aber wenn man die seine Erzählungen charakterisierenden Stichworte bei Paulin aufzählt (auszugsweise), so wird gleich deutlich, dass man sich hier in einer literarischen Provinz befindet, in der auch *Schwindel. Gefühle.* zu verorten ist: „Ahnungen“, „Ängste, Träume, Visionen“, „Unruhe und Auflösung“, „Verfolgungswahn“, von Zwischenbereichen, wo Tod und Leben ineinander verfließen, ist die Rede – die ersten, zeitgenössischen Rezensionen von *Schwindel. Gefühle.* enthielten gang ähnliche Stichworte (cf. etwa die für die spätere Rezeption einflussreiche Rezension von Isenschmid). Freilich steht in ästhetischer und anderer Hinsicht Sebald einer Schreibpraxis wie der Hauptmanns Ende der 1930er-Jahre nicht allzu nahe. Doch was die allgemeine Richtung der Winckelmann-Rezeption angeht, darf man Paulins Aufsatz wohl als erhellend auch im Hinblick auf den subtextuellen ‚Cameo-Auftritt‘ des Motivs vom Tod Winckelmanns ansehen. Über die Epiphanie, die dem tödlich verwundeten deutschen Gelehrten am Ende von Hauptmanns erstem Fragment im Halbschlaf des Sterbens erscheint, schreibt Paulin: „Statt der Stille, Einfalt, Ruhe und Harmonie der Winckelmannschen Kunstschau haben wir hier die Prozesse von Leben und Tod, die die antiken Götter letztlich versinnbildlichen“.⁴⁸ Man könnte – mit Blick auf Sebald – statt von den antiken Göttern auch von ‚Natur‘ sprechen, ja von Biologie. Der Mythos der Kunst fällt in Naturgeschichte zurück. In Hauptmanns zweitem Winckelmann-Fragment erscheint die klimaktische Todesvision der wahren Ungeheuerlichkeit der Schöpfung dem Gelehrten in einer (so Paulin wörtlich:) „Kaschemme, die zugleich als Männerbordell dient“⁴⁹. Es fällt schwer, hier nicht an die „Matrosenkneipen“ aus Kafkas onirischem Prosastück zu denken, und es wäre jedenfalls äußerst plausibel, hierin ein weiteres Verbindungsglied zu sehen zwischen der originalen Engelsvision in Kafkas Tagebuch und Sebalds Einfall, die bedauerlicherweise nicht überlieferte Triest-Episode von Kafkas Italienischer Reise 1913 durch Einmontieren gerade *dieses* Prosastücks auszumalen.

Auch diese Szene gehört also zu dem *Schwindel. Gefühle.*, durchziehenden Subtext-Strang der Homosexualität. Was es mit diesem auf sich haben mag – und was das mit Dr. K.

⁴⁷ Paulin 2011: 315.

⁴⁸ Paulin 2011: 317.

⁴⁹ Ibid.

oder Kafka zu tun hat –, das wird uns gleich bei der Diskussion des Gracchus-Motivs näher beschäftigen. bevor ich mich diesem zuwende, sei hier aber noch ein Blick geworfen auf eine andere Traumdarstellung in *All'estero*, die zwar nicht direkt das Motiv des Engels betrifft, aber als ein heimliches Pendant zu der soeben betrachteten Engelsvision Dr. K.s in Betracht kommt.

[iv.] Schwester Mauritia: Sublimierung? Die direkteste Entsprechung zu der Engelsvision Dr. K.s innerhalb von *Schwindel. Gefühle*. ist natürlich die zuvor besprochene Vision Salvatores vom *angelo di morte*, der ganz so wie der Engel in Dr. K.s hypnagogischer Vision durch die Decke hereinbricht (fast möchte man das Welttheater, in dem das Publikum von der Apokalypse überrumpelt wird, mit dem Kafka'schen „Teater von Oklahama“ gleichsetzen, aber es ist ja ganz explizit als das Opernhaus von Kairo ausgewiesen). Es gibt aber noch ein weiteres, unauffälligeres Pendant zu der Engelsvision Dr. K.s, und zwar wiederum eine Traumdarstellung, diesmal ein Traum des Erzählers. Kurz zur Verortung im Erzählungsverlauf: Der Kontext ist die Mailand-Episode auf der zweiten Italienreise in *All'estero* (1987). Der Traum tritt unmittelbar vor der Konsulatsepisode auf (siehe oben: Giorgio Santini). Zum weiteren Kontext wäre einiges zu sagen, aber ich kann ihn hier nur summarisch skizzieren: Der Erzähler kommt gerade von Limone, wo er sein persönliches ‚Riva‘ erlebt hat, nämlich in Analogie zu Kafkas Affäre mit „der Schweizerin“ einen (nach dem, was wir Leser erfahren, weit harmloseren) Flirt mit der Wirtin Luciana, was prompt zur Abstrafung durch die poetische Providenz (Verlust des Reisepasses = Identitätsverlust) geführt hat, was ja der Grund für ist, dass der Erzähler jetzt überhaupt nach Mailand fahren muss (zum deutschen Konsulat). In Mailand steigt er in einem Etablissement namens *Hotel Boston* ab. Zu vermerken ist vor allem, dass es sich hier um eine der fünf zentralen Textstellen (siehe unten) handelt, an denen markierte Bezüge zum Jäger Gracchus vorliegen. Das Hotel, in dem der Erzähler absteigt, wird von Anfang an in keinem guten Licht, vielmehr explizit als „ungut“ dargestellt (AE 125). Das konkrete Detail, das den Gracchus-Bezug herstellt, ist in diesem Fall die „von einem blumengemusterten [...] Fransentuch bedeckte Bettstatt“ (126), auf die sich der Erzähler selbst (der somit zum Gracchus stilisiert wird) mit hinter dem Kopf verschränkten Armen legt: also in *genau derselben Pose*, die Dr. K. auf dem Hotelbett in Triest einnimmt, bevor ihm der Engel erscheint. So liegt er und starrt an die Decke. „Einzelne Stimmen drangen [...] durch das offene Fenster zu mir herein“ (126): Die ganze Szene ist in ihren Details eindeutig als Pendant zu der (im Buch später folgenden) Triest-Hotelzimmer-Szene in *Dr. K.s Badereise* angelegt. „Ein Ausruf wie auf hoher See, ein

Lachen in einem leeren Theater“, so wird die Geräuschkulisse symbolträchtig beschrieben (AE 126). Und dann kann der Erzähler nicht einschlafen. Stundenlang liegt er wach, und als er, schon im Morgengrauen, endlich einschläft, erscheint ihm folgende Vision:

Unter meinen geschlossenen Lidern begann es zu leuchten. *Ecco l'arcobaleno*. Sehet, es wölbt sich der Regenbogen am Himmel. *Ecco l'arco celeste*. Aus dem Schnürboden senkte der Schlaf sich hernieder. Es träumte mir von einem weiten grünen Kukuruzfeld, über dem mit ausgebreiteten Armen eine Klosterfrau, die mir aus der Kindheit vertraute Schwester Mauritia, schwebte, als gäbe es nichts Natürlicheres auf der Welt. (AE 127)

Dieses Traumbild weist einige offensichtliche (wenn auch relativ abstrakte) Parallelen zu der Dr.-K.-Szene auf: Die Bewegung des Sich-Herabsenkens auf den Schläfer/Träumer zu findet sich zunächst in dem hypnagogen Übergang zum eigentlichen Traum – die äußere Einschlafsituation ist zunächst in den Traum-Bildern noch präsent, sodass sich der Regenbogen gleichsam direkt über dem im Hotelbett liegenden Erzähler wölbt, und der Schlaf kommt dann von oben herab wie der Engel bei Dr. K. Die Beschreibung hat auch einen Bezug zu der Engelsvision Salvatores, da mit dem Wort „Schnürboden“ wiederum der Theater-Rahmen aufgerufen wird. In gewisser Weise entspricht sodann die schwebende Nonne selbst dem sich herabsenkenden Engel, allerdings scheint hier der Erzähler selbst in dem Traum nicht mehr vorzukommen. „Kukuruz“ ist österreichisch für Mais, aber was es damit auf sich haben mag, dazu fällt mir beim besten Willen nichts ein. Die Nonne aber ließe sich aus dem narrativen Kontext als Tagesrest erklären: Auf der Zugfahrt nach Mailand sitzen dem Erzähler zwei weiblichen Mitreisende gegenüber: eine Franziskanerschwestern, deren Alter der Erzähler auf zwischen 30 und 35 schätzt, und ein „junges Mädchen“, beide von „vollendeter Schönheit“, in ihre jeweilige Lektüre („Brevier“ bzw. „Bilderroman“) versunken (AE 118). Der Erzähler „bewunderte den tiefen Ernst“ des Lesens, versucht aber gleichwohl, die Blicke der beiden von den Buchstaben weg auf *sich* zu ziehen, was ihm jedoch nicht gelingt. Von diesem doppelten Beispiel erhoben, versucht er sich „zu üben in einer ähnlichen Bescheidenheit“ (119) und holt zu diesem Zweck den hier schon mehrfach erwähnten „Beredeten Italiener“ hervor, um sich an der rationalistischen Utopie einer nach semantischen Gegensatzpaaren geordneten Welt zu erbauen (cf. dazu auch IV/8). Im Mailänder Bahnhof angekommen, stellt er sich dann die merkwürdige Frage:

Welchen Zusammenhang gibt es, habe ich mich, wie ich mich erinnere, damals gefragt und frage ich mich jetzt wieder, zwischen diesen beiden schönen Leserinnen und der

riesigen, alles bislang in Europa Dagewesene übertrumpfenden Konstruktion dieses Bahnhofsgebäudes aus dem Jahr 1932, zwischen den sogenannten steinernen Zeugen der Vergangenheit und dem, was als eine undeutliche Sehnsucht über unsere Körper sich fortpflanzt, um sie zu bevölkern, die staubigen Landstriche und die überschwemmten Felder der Zukunft. (AE 121)

Diese Frage nach dem Zusammenhang zwischen zwei zufällig Mitreisenden und der Architektur des Mailänder Bahnhofsgebäudes ist an sich schon sehr merkwürdig gestellt. Ihre Verallgemeinerung ist umso seltsamer: Die „steinernen Zeugen der Vergangenheit“, das sind wohl Bauwerke oder -denkmäler, vielleicht ganz allgemein die materielle Hinterlassenschaft der Menschen; und das, „was als eine undeutliche Sehnsucht über unsere Körper sich fortpflanzt, um sie zu bevölkern, die staubigen Landstriche und die überschwemmten Felder der Zukunft“: Wovon ist hier eigentlich die Rede? Und inwiefern geht das so Umschriebene offenbar aus der Betrachtung der beiden „schönen Leserinnen“ hervor? Es scheint die Rede von der sexuellen Fortpflanzung zu sein, die „undeutliche Sehnsucht“ wäre dann wohl das sexuelle Begehren. Ist es das, wovon der Erzähler hier spricht? Als ausgesprochener Augenmensch neigt der Sebald'sche Erzähler zu einem gewissen Voyeurismus, und der Blickkontakt, den er vergeblich zu seinen Mitreisenden in der Bahn herzustellen versucht, wäre im Grunde, so könnte man sagen, schon der eigentliche Verkehr. (Wie Sebald selbst in einem Interview mit explizitem Verweis auf Hoffmanns *Sandmann* angemerkt hat, besteht bekanntlich zwischen Auge und Geschlechtsorgan ein Assoziationsverhältnis, cf. EIS 74.)

So gesehen, hätte man es gewissermaßen mit einem Verführungsversuch zu tun, dessen Zielobjekte ein „junges Mädchen“ und eine Ordensschwester sind, was den Erzähler zu einem Mitgefangenen Casanovas im Dogenpalast prädestinieren würde. Die Schaulust des Erzählers wird zuletzt orgastisch gesteigert in der voyeuristischen Fixierung und Verklärung der beiden Libido-Objekte „inmitten des leuchtenden Abendscheins“, während der Zug in den Bahnhof einfährt und dabei die Bremsen infernalisch kreischen – „bis zur Unerträglichkeit steigerte sich das Kreischen der Bremsen, das, als es seinen Höhepunkt erreicht hatte, abriß und unvermittelt übergang in eine völlige Stille, in welche nach ein paar Sekunden das unter dem eisernen Gewölbe wogende Tosen zurückfloß“ (121): Es ist, nach Einschätzung dieses Lesers, Sebald durchaus zuzutragen, dass er das alte Bildklischee des in eine Öffnung einfahrenden Zugs tatsächlich noch einmal mobilisiert, um einen Sexualakt zu verschlüsseln. „Rettungslos verloren“ fühlt sich der Erzähler danach auf dem Bahnsteig, ganz melancholisch – post coitum omne animal triste. Derartige Anwendungen müssen natürlich sogleich *sublimiert* und durch melancholische Reflexion in den Griff gebracht werden. Was also ist der Zusammenhang, nach dem der Erzähler in den seltsamen Formulierungen der zitierten

Reflexion auf dem Bahnsteig in Mailand fragt? Nach der Freud'schen Theorie könnte eine mögliche Antwort lauten: Sublimierung. Die psychische Energie zu den großen Leistungen der Kultur (wie monumentale Bauwerke bspw.) kommt ja, nach Freuds Vorstellung, aus der Sublimierung eines Teils der Libido. Ob aber das wirklich gemeint ist mit der seltsamen Frage? „Die staubigen Ebenen und überschwemmten Felder der Zukunft“... Zumindest kann man sich denken, warum der Erzähler im Traum den Regenbogen leuchten sieht. Der ist ja Gottes Zeichen dafür, dass er die Menschheit nicht noch einmal zu vertilgen suchen wird, nachdem er sich dazu hatte hinreißen lassen angesichts ihrer Sündhaftigkeit; das wird sich der Nonnenverführer beschwichtigend vorsagen müssen. Peter Schmucker hingegen deutet den Regenbogen einfach als ein günstiges Zeichen, dass es nun bald wieder „hinauf“ gehe im stetigen Auf-und-ab der narrativen Fieberkurve, denn direkt auf diesen Traum folgt die Begegnung mit dem Luftmenschen Giorgio Santini und seiner Truppe aus einer anderen, leichteren Welt. Das Schweben der Schwester Mauritia passt dazu, und vielleicht ist es also einfach eine Flucht ins Ätherisch-Überirdische, ins Besänftigende des frischgrünen Maisfelds, das der Erzähler nötig hat nach seinen erotischen Eskapaden in Limone und auf der Fahrt nach Mailand.

Der Jäger Gracchus

Der Jäger Gracchus ist zweifelsohne das zentrale Leitmotiv von *Schwindel. Gefühle.*, und das heißt hier: das zentrale Rätsel, an dem sich jeder Interpret abarbeiten muss. Es fehlt denn auch in der (ja ohnehin umfangreichen) Sekundärliteratur nicht an Versuchen, Sebalds Umgang mit diesem Motiv und dessen Stellung im semantischen und kompositionellen Gefüge von *Schwindel. Gefühle.* analytisch oder exegetisch beizukommen. Überhaupt hat man es ja gerade im Fall dieses Buchs mit der von vornherein heillosen Konstellation zu tun, dass man es hier mit Sebald *und* Kafka (*Kafka!*) zugleich zu tun hat, mit zwei Autoren also, bei denen der Sekundärdiskurs zu jedem einzelnen jeweils unübersehbare Heerscharen von Sekundärschreibern in Lohn und Brot hält und deren Erforschung in der literaturwissenschaftlichen Forschung Dauerkonjunktur hat (bei Kafka seit vielen Jahrzehnten schon, bei Sebald immerhin schon seit Anfang des neuen Jahrtausends); und zwei Autoren außerdem, deren spezifische Schreibweisen in besonderem Maße exegetischer Anstrengungen bedürfen. Kafkas *Gracchus* gehört nun nicht gerade zu den weniger rätselhaften Kafka-Texten. Ich unternehme hier daher gar nicht erst den Versuch, die Sekundärliteratur zum Gracchus-Motiv in *Schwindel. Gefühle.* annähernd zu überblicken; und auf die

Sekundärliteratur zum Original-*Gracchus*, also die zu Kafka, gehe ich hier nur sehr bedingt, bedarfs- und ergänzungsweise ein, d. h. ich beschränke mich weitestgehend auf (ausgewählte) Sekundärliteratur zu Sebald. Aus dieser werden hier nur einige Einzelstudien herausgegriffen, eine kleine Stichprobe, die sich einzig nach dem Selektionskriterium der Brauchbarkeit für meine eigenen Zwecke zusammensetzt, nicht nach dem der Repräsentativität. Das Erkenntnisinteresse, das ich bei meinen Analysen zum Gracchus-Komplex verfolge, ist die Frage nach dem *kulturkritischen* bzw. *kultur- und zeitdiagnostischen* Gehalt der Gracchus-Reflexionsfigur, insb. frage ich nach dem unmittelbaren Gegenwartsbezug und versuche, diesen soweit wie möglich aus der Traumarbeit um das Motiv zu konkretisieren.

Vorab noch einige Anmerkungen zu dem besonderen Status der Gracchus-Figur im Vergleich zu den übrigens in diesem Kapitel untersuchten (religiösen) Motiven: Intertextualitätstheoretisch gesprochen, handelt es sich hier um eine *Einzeltextreferenz* im Unterschied zu einer *Systemreferenz*. Freilich sind die *konkreten* ‚Erscheinungen‘ von Engeln, Heiligen usw. in *Schwindel. Gefühle*. oftmals ebenfalls Einzeltext-Referenzen (bzw. zu einzelnen Kunstwerken wie die Ekphrasen zu Pisanello, Giotto etc.), aber die Motive ‚Engel‘, ‚Heilige‘ usw. selbst existieren doch außerhalb bestimmter Einzelwerke und stellen insofern zunächst Systemreferenzen dar. Das Motiv des Jägers Gracchus geht dagegen auf das Werk eines bestimmten einzelnen Verfassers zurück (was ja gerade bei im eigentlichen Sinne religiösen oder mythologischen Motiven meistens nicht der Fall ist). Das stellt natürlich für die Literaturanalyse andere Probleme. Allerdings hat die Figur des Jägers Gracchus durchaus mythische Qualitäten, z. T. auch ‚religiöse‘ Elemente. Die Geschichte des Jägers Gracchus stellt, so kann man sagen, einen Versuch Kafkas dar, so etwas wie einen Mythos selbst zu erfinden. Sehr treffend wird dies in der Charakterisierung des Textkomplexes im Kafka-Handbuch von Engel/Auerochs beschrieben: „Kafkas <Jäger Gracchus>⁵⁰ ist keine Mythenkontrafaktur, sondern der Versuch, in einer eklektischen Mischung (und Entstellung) zahlreicher überlieferter Mythologeme einen eigenen, neuen Mythos zu dichten“ (M. Engel,

⁵⁰ Die spitzen Klammern zeigen im Kafka-Handbuch solche Titel an, die nicht von Kafka selbst stammen, sondern i. d. R. von Max Brod. Ich verzichte hier auf diese Kennzeichnung, allerdings soll auch hier noch einmal daran erinnert werden, dass es ‚die‘ Geschichte *Der Jäger Gracchus* eigentlich nicht gibt, sondern es sich um mehrere Fragmente handelt (5, die eindeutig zum Gracchus-Komplex gehören, davon 3 längere Erzählsätze bzw. Dialogfragmente, sowie 2 weitere mit zweifelhafter Beziehung zum Fragmentenkreis – die aber gerade für *Schwindel. Gefühle*. nachweislich auch eine Rolle spielen), die sich in der Originalhandschrift in Kafkas Skizzenbüchern durchaus nicht zu einer einzigen kohärenten Erzählung fügen. Bis zum Erscheinen der kritischen Kafka-Ausgabe war die allgemein verbreitete und zugängliche Textvariante – auf der mithin auch die Deutungsversuche der Sekundärliteratur bis dahin mehrheitlich beruhen – ein von Brod durch Kontamination der verschiedenen Fragmente hergestellte ‚einheitliche‘ Fassung, die den Eindruck *einer* in sich geschlossenen (und möglichst sogar abgeschlossenen) Erzählung vortäuscht. Sebald selbst hat sich bei der Arbeit an SG wohl noch auf diese Fassung bezogen – wenngleich es m. E. durchaus möglich wäre, dass er in Oxford Kafkas Original-Manuskripte selbst in Augenschein nahm und also die tatsächliche Form kannte.

KHB 511).⁵¹ Bernard Dieterle spricht (im selben Kafka-Handbuch) von einer „deutlich mythologischen Ausrichtung“ der „Gracchus-Geschichte“, von vielfältigen „Erinnerungen mythologischer Art“ – konkret genannt werden das Charon-Motiv (Totenbarke), der Fliegende Holländer und der ‚Ewige Jude‘ (KHB 275) und ganz allgemein das Motiv des „ewigen Irrens“ als mythische Strafe, sowie das Motiv des tödlichen Sturzes in seiner doppelten (wörtlichen und symbolischen) Bedeutung als „(Sünden-)Fall“ (276). Zu ergänzen wäre diese kleine Liste mindestens noch um Elemente aus dem Sintflut-Mythos (darauf hat Oliver Sill als erste vierwiesen; siehe unten). Zudem kreist insbesondere das – für *Schwindel. Gefühle.* maßgebliche, weil explizit in „Riva“ am Gardasee spielende – Erzählfragment B und ein Gutteil der Interpretationen der Kafka-Sekundärliteratur (cf. KHB 275) um das Thema bzw. die Frage der *Schuld*, was in Kombination mit dem sprechenden Namen von Gracchus’ Gesprächspartner im Fragment B, dem Bürgermeister von Riva – *Salvatore* (Retter, Erlöser) – auf „Fragen von Schuld und Erlösung“ hinausläuft, was Dieterle als einen Hinweis „auf einen möglichen religiösen Hintergrund“ (275) wertet. Insgesamt verzeichnet der Handbuchartikel zum *Gracchus* Anklänge an „kulturelle Traditionen der antiken Mythologie, der Romantik und der christlichen Religion“ (276): sodass es letztlich doch sehr passend scheint, das Gracchus-Leitmotiv hier im Kontext der religiösen und mythologischen Motivik zu behandeln.

Hier wird nun aber, wie gesagt, vor allem eine kulturkritische Deutung des Gracchus-Motivs anvisiert: Der untote Jäger erscheint bei Sebald (und vielleicht auch schon bei Kafka) als eine Art Symbolfigur für eine bestimmte *condicio*, die immer wieder auch in der Bildlichkeit einer ‚Krankheit‘ erscheint und deren Benennung mithin einer ‚Diagnose‘ gleichkäme. Vermuten lässt sich zwar schon vorab, dass die Gestalt des untoten Jägers interpretatorisch nicht auf *eine* bestimmte, präzise benennbare Funktion oder Bedeutung festzulegen sein wird – die Unbestimmtheit ist vielmehr konstitutiv für den Einsatz des Motivs in *Schwindel. Gefühle.* –, so wird es sich doch im Folgenden um die Bemühung handeln, die Interpretation auf eine *bestimmte* Leserichtung hin zu *konkretisieren* – die dann im weiteren Verlauf der Untersuchung, in den noch folgenden Kapiteln zu entwickeln, zu ergänzen und ggf. zu revidieren ist.

⁵¹ Damit erfüllt Kafkas *Gracchus* die Kriterien der „intellektuellen Bastelei“, wie Lévi-Strauss sie in *Das wilde Denken* konzipiert (cf. 29–36, insb. 32, 34, 35), eigentlich mustergültig. Sebald bastelt also, so könnte man sagen, mit einem Text, der seinerseits selbst schon das Ergebnis einer Bastelei ist. Wenn dann in *Dr.K.s Badereise* Kafkas *Jäger Gracchus* auch als *Text* zum expliziten Gegenstand des narrativen Diskurses und der Exegese des Erzählers wird, so wird damit zumindest implizit auch das poetische Verfahren der autobiografischen *bricolage* thematisiert. (Zur *Gracchus*-Exegese in DrK siehe weiter unten.)

[i.] **Überblick** Einer der frühesten Versuche, das Gracchus-Motiv in *Schwindel. Gefühle.* systematisch zu erschließen, ist ein Aufsatz von Oliver Sill aus dem Jahr 1997 (noch zu Sebalds Lebzeiten und zu einem Zeitpunkt, da der kometenhafte Aufstieg Sebalds zum internationalen Literatur-Star noch bevorstand), der das Gracchus-Motiv zusammen mit dem – tatsächlich in Funktionsweise und Gehalt eng verwandten – Leitmotiv des „Schmetterlingsmanns“ (i. e. Vladimir Nabokov) in *Die Ausgewanderten* behandelt. Ich folge hier Sills Überblick über die hauptsächlichen ‚Auftritte‘ des Jägers Gracchus in *Schwindel. Gefühle.*, beziehe mich allerdings auf die um eine wesentliche Fundstelle ergänzte Aufzählung in einer späteren Arbeit Sills aus dem Jahr 2011.⁵² Es lassen sich demnach fünf längere Passagen bzw. Episoden ausmachen, die einen eindeutigen Bezug zum Jäger Gracchus aufweisen:

- (1) in *Beyle* (das erstmalige Auftreten des des Motivs in *SG*);
- (2) in der Mailand-Episode von *AE* (genauer: in der „Hotel-Boston“-Episode, die oben im Kontext der hypnagogischen Engelsvision Dr. K.s bereits betrachtet wurde);
- (3) im Kontext des zweiten Verona-Aufenthalts (1987) des Ich-Erzählers in *AE*;
- (4) in *Dr. K.* – hier erstmals namentlich (als „Jäger Gracchus“) und nicht als ‚Phänomen‘ der erzählten Welt, sondern explizit als von „Dr. K.“ verfasste Geschichte angesprochen und als literarischer *Text* kommentiert; schließlich
- (5) in *RP*, dort in Gestalt des Jägers „Hans Schlag“, einer ‚realen‘ Person aus der Dorfgesellschaft der Kindheitserinnerungen des Erzählers.⁵³

Natürlich kämen (auch abhängig von der Assoziationsfreudigkeit des jeweiligen Lesers) noch andere Stellen in Betracht, die unzweifelhafte oder bloß mögliche Bezüge zum *Gracchus* aufweisen; es handelt sich dann aber in jedem Fall um kleinere Anspielungen: Bei den genannten 5 Passagen handelt es sich um die umfangreicheren (zudem völlig unstrittigen) Referenzen, sozusagen die Haupt-Auftritte des Jägers Gracchus in *Schwindel. Gefühle.* Die Betrachtung dieser fünf Passagen im Einzelnen soll im Folgenden nicht so ausführlich ausfallen wie die der einzelnen Heiligen- und Engels-Visionen im Vorangehenden und werden hier nur knapp skizziert; ich nähere mich dem Gracchus-Komplex unter mehr synthetisch-synoptischen Aspekten.

⁵² Der frühere Text (Sill 1997) behandelt den Gracchus-Komplex in *SG* im Zusammenhang mit dem Schmetterlingsmann-Motiv in *Die Ausgewanderten*. In der späteren Arbeit, einem Kapitel in Sills Buch zu *Todesbildern in der Literatur der Gegenwart* (2011), rekonstruiert Sill den Gehalt des Gracchus-Komplexes dann allein aus dem Zusammenhang von *Schwindel. Gefühle.* heraus. Er kommt dabei zu entscheidenden Modifikationen gegenüber seinem früheren Text und zu Deutungen, die ich mir hier zu eigen mache; allerdings lege ich hier auch die frühere Studie zugrunde, weil ihr als ‚Pionier-Arbeit‘ zu Sebald bis heute besonderes Gewicht zukommt.

⁵³ Cf. Sill 2011: 127 ff.; auch Sill 1997: 604 ff. In dem früheren Aufsatz identifiziert Sill nur *vier* Stellen im Text – die (unzweifelhafte) Gracchus-Referenz in der Mailand-Episode scheint ihm damals entgangen zu sein.

(1) B 29 f.: In *Beyle* tritt Gracchus zum ersten Mal auf, wie überall außerhalb von *DrK* nicht namentlich, und zwar im Rahmen der Nacherzählung der (wie der Erzähler vermutet: vermutlich fiktiven) Reise von Mailand nach Salzburg, die Beyle zusammen mit „Mme Gherardi“ unternimmt. In einem Boot fahren die beiden gerade auf dem Gardasee in den Hafen von Riva ein. Dort liegt bereits ein auffälliger „Kahn“ vor Anker, aus dem gerade zwei Männer eine Bahre an Land tragen, „auf der unter einem großen, blumengemusterten, gefransten Seidentuch offenbar ein Mensch lag“ (30). Mme Gherardi besteht bei diesem Anblick drauf, unverzüglich ab- und weiterzureisen. Die wörtlichen Übernahmen aus den Gracchus-Fragmenten A und B (cf. KT 810 f. und NSF-I 305 f.) machen die Identifikation des intertextuellen Bezugs unmissverständlich. In der *Beyle*-Erzählung ist der unmittelbare Kontext der Szene hoch signifikant: Der kurzen, ominösen Episode (die wenig später noch einmal als „Das düstere Ereignis von Riva“ angesprochen wird) *voraus* geht das – in I/2 behandelte – Gespräch über die Liebe als zivilisatorische Chimäre. Und direkt im Abschluss an den Gracchus-Auftritt *folgt* dann die Episode im Salzbergwerk, in der die berühmte Kristallisations-Metapher entwickelt wird. Dieser unmittelbare Kontext verweist vor allem – neben dem offenkundigen Thema der Liebe – auf zwei Themen-Komplexe: Moderne und „Zivilisation“ (B 28) zum einen und Poetik zum anderen – denn die Kristallisationsmetapher, die bei Beyle zunächst eine Art psychologisches Modell der Imaginationstätigkeit beim Vorgang des Verliebense darstellt, ist bei Sebald, wie noch auszuführen sein wird, zweifelsohne auch als *poetologische* „Allegorie“ (31) zu verstehen.⁵⁴ – Einen besonderen *twist* erhält übrigens die Gracchus-Szene in *Beyle* dadurch, dass Beyle und seine Begleiterin gerade selbst auf einer „Barke“ (29) in den Hafen einfahren: Als solche wird Gracchus’ Gefährt in dem Kafka-Fragment B bezeichnet, dem sämtliche anderen wörtlichen Übernahmen an dieser Stelle von *SG* entstammen. In Fragment A dagegen wird die „Barke“ des untoten Jägers außerdem zusätzlich als „Kahn“ bezeichnet (KT 810). Sebald teilt in *Beyle* die beiden Begriffe auf Beobachter und Beobachtetes auf: Beyle sitzt in einer „Barke“ und sieht den „Kahn“, aus dem die Bahre mit (wie der informierte Leser weiß) Gracchus unter dem Fransentuch an Land getragen wird. So wird Beyle selbst mit Gracchus identifiziert, was die in der Sekundärliteratur stark vertretene These stützen könnte, dass das Gracchus-Motiv in *SG* der poetologischen (Selbst-)Reflexion über das Schriftsteller-Dasein diene.

(2) AE 124 ff.: In der bereits im Kontext der Engels-Vision Dr. K.s angesprochenen „Hotel-Boston“-Episode in *All'estero* legt sich der Erzähler selbst wie Gracchus – bzw. wie

⁵⁴ Cf. dazu die beiden Beiträge von Claudia Öhlschläger „Kristallisation als kulturelle Transformation: Stendhal, W. G. Sebald und das Problem der Wirklichkeitstreue“ (2007) und zu „Stendhals Theorie der Liebe und ihre Bedeutung für W. G. Sebalds Poetik der Einbildung“ (2005).

Dr. K. in der Triest-Episode (in der gleichen Pose) – ins Bett, auf jenes blumengemusterte Fransentuch, das er hier (ganz leicht variiert, cf. 126) als Überdecke vorfindet. Der Kontext ist wiederum signifikant, es finden sich einige einschlägige Motive und Stichwörter. Das Hotel Boston ist offenkundig ein gottverlassener Ort. Von einem „seltsamen Hospiz“ spricht der Erzähler (124). Empfangen wird er – der ohne Ausweis Daherkommende! – von einem ganz verrunzelten alten Ehepaar, die wie Zombies im Dunkeln vor dem Fernseher vegetieren. Ganz explizit denkt sich der Erzähler, als er über düstere Korridore auf sein Zimmer geht: „Die armen Reisenden [...] und ich nahm mich dabei selber nicht aus. Immer anderwärts.“ (125) Durchs Fenster, aus der Außenwelt, kommen noch Realitätsgeräusche, aber sie klingen seltsam andersweltlich: „Ein Ausruf wie auf hoher See, ein Lachen in einem leeren Theater“ (126). Da liegt er dann schlaf- und *ruhelos*, bis dann im Morgengrauen doch noch ein kurzer Schlaf und der oben (Abschnitt „Engel“) schon betrachtete Traum mit der schwebenden Nonne folgt; welcher, man erinnere sich, im hypnagogen Übergang angekündigt wird von einem verheißungsvoll leuchtenden Regenbogen – der hier sehr plausibel auf die biblische Sintflut-Erzählung zu beziehen wäre (s. u.). Darauf folgen die Hochseilartisten im Wartesaal des dt. Konsulats (→ Santini) und auf diese dann einer der zentralen (ja wenn nicht *der* zentrale) Kulminationspunkte der Krisensymptomatik: der von zeitweiliger Amnesie begleitete Schwindelanfall im Dom von Mailand (siehe Kap. I/2). – Folgende Kontext-Elemente sind hier hervorzuheben: die Artisten als positive (gleichwohl prekäre) Kehrseite der ‚Haltlosigkeit‘ des Künstler- und Vagantentums; das Fernsehen als ‚Attribut‘ der zombiehaften Hoteliers; die symbolische (Verlust des Reisepasses) Identitäts- oder Staatenlosigkeit (Heimatlosigkeit) des Ich-Erzählers; das ganz explizit angesprochene Thema des Reisens überhaupt. Außerdem wird beim Blick aus dem Hotelzimmerfenster ein „Wald von Antennen“ erwähnt (126) – das Stichwort wäre wohl (Natur vs.) „Zivilisation“ (und passend dazu findet der Erzähler den heilsamen Schlaf unmittelbar nachdem er eine Amsel gehört hat – unwahrscheinliches Zeichen natürlichen Lebens inmitten des unwirtlichen ‚Waldes‘). Auch dass der Traum eine Kindheitserinnerung („die mir aus der Kindheit vertraute Schwester Mauritia“, was übrigens im weiteren Verlauf des Buchs und, soweit ich sehe, im ganzen Oeuvre Sebalds nie wieder aufgegriffen und aufgelöst wird) enthält, ist mit Blick auf die ‚Urgeschichte‘ zum Jägermotiv in *RP* (siehe Teil III) sicherlich auch nicht ganz irrelevant.

(3) AE 140 ff.: Ein zweites Mal tritt der Jäger Gracchus auf in *AE*, im Kontext des zweiten Verona-Aufenthalts. Der Erzähler findet zufällig die „Pizzeria Verona“ wieder, wo

seine erste Reise 1980 abrupt in einem Paranoia- und Panikanfall geendet hat. Das Haus steht jetzt, 1987, offensichtlich leer, die Eingangstür ist vernagelt.

Das Bild, welches sich damals, bei meiner überstürzten Abreise aus Verona, in meinem Kopf festgesetzt hatte und das mir, ehe ich es vergessen konnte, immer wieder mit der größten Deutlichkeit vor Augen gestanden war, dieses Bild tauchte nun von seltsamen Schlieren durchzogen aufs neue vor mir auf – zwei Männer in schwarzen Röcken mit silbernen Knöpfen, die aus einem Hinterhaus eine Bahre heraustrugen, auf der unter einem blumengemusterten Tuch offensichtlich ein Mensch lag. (AE 140 f.)

Ob dieses Bild „damals“, 1980, ein reales Wahrnehmungsbild oder eine Einbildung, Halluzination, Imagination oder was auch immer gewesen sei, lässt sich m. E. anhand des Wortlauts im Text nicht entscheiden. Der Fotograf im benachbarten Laden weigert sich, dem Erzähler ein Bild von der verschlossenen Pizzeria zu machen oder auch nur eine Auskunft zu geben über die Gründe „für die Geschäftsschließung“ – offenbar aus Furcht vor dem Unheil, das auf dem Ort liegt. Das „Hinterhaus“, aus dem („aus *einem* Hinterhaus“) die Bahre getragen wird, scheint nicht mit dem Pizzeria-Gebäude identisch zu sein. Sill (2011) bezieht diese Angabe auf den Raum „an der Hinterseite des Hauses“, in dem im Kafka-Fragment B das Treffen zwischen dem Jäger Gracchus und Salvatore, dem Bürgermeister von Riva, stattfindet. Im Fragment B (und dann nochmals in dem kurzen Fragment C, in dem das Gespräch weiter geführt wird), wird die Frage gestellt, ob Gracchus in Riva bleiben solle/wolle. Sie bleibe bei Kafka unentschieden, so Sill, und wenn nun der Erzähler bei Sebald sich an das Bild erinnert, wie die Bahre aus dem Hinterhaus wieder *heraus*getragen wird, so bedeute dies, dass der Jäger keine Bleibe gefunden hat in Riva, sondern weiter muss, wieder seine nur kurz unterbrochene Irrfahrt wieder antreten.⁵⁵ Auf jeden Fall verweist auch der Taubenschwarm, der sich auf dem Gebäude der vormaligen Pizzeria niederlässt, eindeutig auf *Gracchus* (cf. NSF-I 309: „Ja die Tauben fliegen vor mir her“). Und unmittelbar nach diesem *flashback* trifft sich der Erzähler mit *seinem* Salvatore (siehe oben, Abschnitt „Engel“).

An dieser Stelle erscheint Gracchus in einem anderen semantischen Kontext als in den beiden zuvor betrachteten Episoden. Hier schwingt eindeutig primär die Assoziation eines gewaltsamen Todes mit – die mit der ersten Pizzeria-Verona-Episode verbundenen Stichworte sind deutlich genug: der Name des Wirtes „Carlo Cadavero“, die Verbindung zum Kriminalfall der „Gruppe Ludwig“, und die dunklen Andeutungen in der zweiten Verona-Episode mögen, von Leser zu Leser unterschiedlich, allerlei Assoziationen anstoßen, die „Gründe für die Geschäftsschließung“ betreffend (Mafia, ...?).

⁵⁵ Cf. Sill 2011: 129 f.

(4) DrK 178–183: Dem Schluss von *Dr. K.s Badereise nach Riva* ist hier besondere Aufmerksamkeit zu widmen (daher an dieser Stelle nur ganz knapp), da Gracchus hier nicht als intertextuelle Anspielung, als (unmarkiertes) Zitat, d. h. als *Motiv* (gleichsam ‚inkognito‘) im Text erscheint, sondern *als Text* besprochen und vom Erzähler *interpretiert* wird. An allen anderen Stellen erscheint der Untote zudem als Element der erzählten Wirklichkeit – d. h. als *wahrgenommenes* (sei es auch halluziniertes, irreales) Phänomen –, nur in DrK aber explizit als Fiktion, und zwar als eine literarische Erfindung *Dr. K.s*. Ich werde weiter unten ausführlich auf den Kommentar des Erzählers eingehen.

(5) RP 268 – 272 (und 259 ff.; 247–250): Die Kindheitserzählung im vierten Teil von *SG* enthält die komplexesten Verdichtungen um das Motiv des Jägers. Da eine ausführliche Analyse und Interpretation nötig ist, die gemäß der Untersuchungs-dramaturgie erst im III. Teil der Arbeit entwickelt wird, muss an dieser Stelle eine stark vereinfachte, vorläufige Darstellung genügen. Das Jäger-Motiv wird in RP erheblich erweitert, doch (mit Sill 1997/2011) seien an dieser Stelle die komplizierteren Verzweigungen des *Jäger*-Motivs ausgeblendet und nur die *direkten* intertextuellen Bezüge zum Jäger *Gracchus* berücksichtigt – de facto hängen sämtliche Jäger-Inkarnationen in *SG* mit Kafka und Gracchus zusammen, aber die anderen Episoden (RP 259 ff. und 247 ff.), denen als Schlüsselszenen des Gesamttexts im III. Teil ausführliche Analysen zu widmen sind, hängen nur indirekt mit Gracchus zusammen; hier also nur die *direkten* Bezüge: In den Kindheitserinnerungen des Erzählers kehrt Gracchus als eine reale Person, ein Einwohner von W. wieder, der von auswärts stammende, bei der bayrischen Fortverwaltung angestellte und für das Revier um W. zuständige Jäger Hans Schlag. Nachdem das kindliche Ich des Erzählers diesen eines Abends beim Geschlechtsverkehr mit der Kellnerin des Dorfgasthauses (im Hinterhof im Holzschuppen) beobachtet hat, wird der Jäger am übernächsten Morgen tot aufgefunden. Er ist offenbar von einer Riese (einer Art Rutsche zur Beförderung von Holz im Gebirge) gestürzt, auf der er eine Schlucht überqueren wollte. Der unerhörte Vorfall bleibt ungeklärt, aber auf dem Heimweg von der Schule begegnet das erzählte Ich dem toten Jäger leibhaftig: Auf einem Schlitten wird die Leiche ins Dorf gezogen, „auf dem unter einer weinroten Roßdecke offenbar ein Mensch lag“ (269) – auch wenn es hier nun kein blumengemustertes Fransentuch mehr ist, ist der Verweis auf *Gracchus* eindeutig. Das (wie öfters) still voyeuristisch sich verhaltende Kind kriegt sogar die Leiche selbst zu Gesicht, als der Dorfarzt hinzukommt und den Körper in Augenschein nimmt. Der erwachsene Erzähler gibt an, später recherchiert zu haben, dass bei der Autopsie des Leichnams im Bezirksspital u. a. verzeichnet

worden sei, „daß auf dem linken Oberarm des Toten, wie aus dem Obduktionsbericht hervorgeht, eine kleine Barke eintätowiert war“ (272).⁵⁶

Dies also sind die fünf Haupt-Belegstellen des Gracchus-Motivs in *Schwindel. Gefühle*.⁵⁷ Der Jäger-Komplex in *Il ritorno in patria* ist, wie gesagt, noch einmal gesondert zu betrachten in Kap. III/6. An dieser Stelle sei dagegen ein eingehender Blick auf den essayistischen Schluss der Dr.-K.-Erzählung geworfen, um ausgehend davon eine erste, vorläufige ‚Gesamtperspektive‘ auf den Gracchus-Komplex in *SG* zu versuchen.

[iii.] Zur Gracchus-Exegese am Ende von *Dr. K.s Badereise* Die Erzählung *Dr. K.s Badereise nach Riva* geht am Ende in einen (die letzten knapp viereinhalb Druckseiten des Texts umfassenden) exegetischen Kommentar zu der „Geschichte“ (DrK 180) des Jägers Gracchus über, die der Erzähler als von „Dr. K.“ „ersonnen“ bezeichnet (180) – die Textexegese verbleibt im fiktionalen Rahmen der Erzählung. Gleichwohl findet hier ein bemerkenswerter (auch im Kontext postmoderner Meta-Spielchen und Genre-Hybridisierung eher ungewöhnlicher) Wechsel von erzählendem zu kommentierendem Sprechen statt, mithin vom Gestus der (selbst ‚primären‘) Fiktion und der erzählenden Biografik zu dem ‚sekundären‘ der Beschreibung und Interpretation eines *Textes*: Der Erzähler wird zum Kommentator, zum Leser, zum Exegeten (allerdings, wohlgemerkt, nicht ‚Kafkas‘, sondern „Dr. K.“s). Diese Interpretation des Gracchus-Mythos ist im Kontext der vorliegenden Untersuchung von größtem Interesse nicht zuletzt deswegen, weil sie eine zusätzliche (wenn auch etwas indirektere) Vergleichsmöglichkeit zu Kipphardts *März* bietet unter einem Aspekt, der ansonsten in *SG* weitestgehend fehlt. Die Gracchus-Exegese stellt nämlich so etwas wie ein Pendant oder Äquivalent dar zu dem romaninternen hermeneutischen Diskurs in *März*: Dort steht ja den rätselhaften Bildern und den scheinbar unsinnigen und unverständlichen Träumen

⁵⁶ Dazu ausführlich im Kapitel III/6.

⁵⁷ Es kämen noch einige weitere Stellen in Betracht, wollte man auch beiläufigere, weniger prägnante, diffusere Bezüge zum Motivkomplex verzeichnen; allerdings ist das in einem Buch, das letztlich *als Ganzes* auf den leitmotivischen Gracchus-Mythos bezogen ist, ein etwas zweifelhaftes Unterfangen. Ein Beispiel: Laut M. Brunner gebe es genau *elf Stellen* in *SG*, an denen ein Bezug zum Jäger Gracchus „präsent“ sei (481). Man muss – von den oben genannten, ganz unstrittigen Gracchus-Auftritten abgesehen – allerdings raten, welche Stellen konkret gemeint sein könnten. Brunner nennt später zwar sogar die ‚genauen‘ Belegstellen, allerdings in dieser Form: „SG, 30, 147, 131, 103, 252, 252, 279, 186, 187, 188, 158“ (Brunner 2009: 485), ohne weitere Erläuterung. Wenn man sich die Mühe macht, die angegebenen Seiten auf Gracchus-Bezüge hin zu durchsuchen, so findet man z. T. das, was offensichtlich gemeint ist, z. T. *etwas*, das mutmaßlich gemeint sein könnte, z. T. aber auch nichts, was man, selbst mit viel gutem Willen, als das vermutlich Gemeinte identifizieren könnte. Offenbar darf man es sich aber grundsätzlich so vorstellen, dass etwa auch ein einzelnes ‚Signal-Wort‘ wie „Kahn“ oder „Steuermann“ einen Gracchus-‚Bezug‘ in Brunners Sinne markiert. Sicherlich sind in einem Kontext allgemeiner Gracchus-Bezogenheit (oder auch einfach schon in einem ‚literarischen‘ Kontext) etwa die Gondeln in Venedig stets auch auf ‚zweiter Ebene‘ als Charon- oder eben Gracchus-Kähne lesbar. Aber es käme eben (im Sekundärtext) darauf an, daraus irgendetwas zu machen, was Brunner unterlässt. Ich beschränke mich hier daher auf unmittelbar interpretationsrelevante Stellen, und das sind eben die ‚großen‘, unzweifelhaften Gracchus-Auftritte.

und Äußerungen der Figuren auf Handlungsebene ein intradiegetischer Deutungsdiskurs zur Seite, in dem sich vor allem Kofler und März selbst (in der Psychotherapie und in ihren jeweiligen Aufzeichnungen) gleichsam als Traumdeuter betätigen: als Interpreten und Übersetzer fremder oder eigener ‚Traumarbeit‘ in die diskursive Sprache der Kritik. Ein solchen didaktischen Beispielanalysen⁵⁸ entsprechender textinterner Interpretations-Diskurs ist in *Schwindel. Gefühle.* nicht zu finden; etwas zumindest Vergleichbares stellt aber eben der exegetische Kommentar zum Gracchus-Mythos dar: sozusagen die exemplarische *Vorführung* einer exegetischen Lektüre als ‚Traumanalyse‘: als Versuch, ein Rätsel zu lösen. Das poetologische Interesse an einer Ästhetik der Entstellung, einer „Poetik der Verrätselung“ (Anne Fuchs), das sonst in *SG* mehr oder weniger indirekt, oft praktisch-synthetisch durch seine poetische *Anwendung* und Vorführung als Verfahren⁵⁹, thematisiert wird, wird in der *Gracchus*-Interpretation nun durch die Inszenierung eines Deutungsversuchs gewissermaßen auch praktisch-analytisch behandelt. Das – gleichermaßen poetische wie psychologische (ja vielleicht ‚pathologische‘) – Verfahren der Verdichtung wird hier an einem konkreten Textbeispiel untersucht.

Der Übergang von der Erzählung zum Kommentar vollzieht sich in Sebalds Text fast unmerklich, über die Zwischenstufe der Nacherzählung. Auf die Schluss-Episode der eigentlichen Badereise-Erzählung – das Begräbnis von Ludwig von Koch in Riva am 6. Oktober 1913 (die Erzählung eines konkreten, genau datierbaren Ereignisses also, das mit szenischen Details plastisch ausgemalt wird, cf. 177 f.) –, folgt nach einem Absatz unmittelbar eine stark zeitraffende, synoptische Darstellung „der nachfolgenden Jahre“, wobei die Narration sich scheinbar bruchlos weiterhin im Kontinuum der erzählten Zeit bewegt:

Im Verlauf der nachfolgenden Jahre legten sich lange Schatten über die, wie Dr. K. sich gelegentlich sagte, ebenso schönen wie entsetzlichen Herbsttage in Riva, und aus den Schatten tauchten allmählich die Umrisse einer Barke auf mit unverständlich hohen Masten und finsternen faltigen Segeln.⁶⁰ Drei Jahre dauert es, bis die Barke, als werde sie über das Wasser getragen⁶¹, leise in den kleinen Hafen von Riva schwebt. In den frühen Morgenstunden legt sie an. Ein Mann mit blauem Kittel steigt an Land und zieht die Taue durch die Ringe. Zwei andere Männer in dunklen Röcken mit

⁵⁸ Ein besonders markantes Textbeispiel für diese Kipphardt'sche Praxis wird in Kap. IV/8 zitiert.

⁵⁹ Das einschlägigste Beispiel für eine solche ‚Vorführung‘ poetischer Verfahren (hier: des „Bastelns“ mit „Realien“) auf Ebene der *histoire* ist wohl eine Episode in AE (cf. 133–137), wo der Erzähler in der Stadtbibliothek Verona aus Zeitungsschnipseln – Annoncen, Kleinanzeigen und Nachrichtenmeldungen aus den archivierten Zeitungen des Jahrgangs 1913 – kleine „Stummfilmszenen“ und schließlich, halluzinatorisch in die Materialien eintauchend, so etwas wie eine Vision von der Vorgeschichte des Ersten Weltkriegs entwickelt. Die Passage führt mithin nicht nur die *bricolage*, sondern auch die onirische Verdichtung vor.

⁶⁰ Die Beschreibung verweist (z. T. wörtlich) auf das Gracchus-Fragment A, cf. KT 810 f., hier 811.

⁶¹ Mit diesem Halbsatz beginnen die wörtlichen Übernahmen aus Fragment B. (Cf. NSF-I 305 ff.)

Silberknöpfen tragen hinter dem Bootsmann eine Bahre, auf der unter einem großen, blumengemusterten Tuch offenbar ein Mensch liegt. [...] (DrK 179)

Dass die Rede des Erzählers im Verlauf dieser Sätze vom Sprechen über Dr. K. und dessen Reise zur Nacherzählung einer auch im Rahmen der erzählten Wirklichkeit fiktiven, nämlich ‚von Dr. K. ersonnenen‘ Geschichte: zum Sprechen über einen *Text* gewechselt hat, könnte einem unbedarften Leser durchaus entgehen. Auffällig ist allerdings der Wechsel des Erzähltempus ins Präsens – also, gewissermaßen, vom narrativen zum *deskriptiven* Modus. Tatsächlich besteht die szenische Beschreibung der Ankunft der Barke im Hafen von Riva aus nahezu wörtlich übernommenen, nur hier und da leicht abgewandelten Sätzen aus Kafkas Erzählfragment B, mit Abänderung der Verbformen vom Präteritum ins Präsens. Auf den letzten Satz in dem unvollständigen Zitat oben folgt dann unmittelbar die erstmalige explizit-namentliche Erwähnung der Figur: „Es ist der Jäger Gracchus.“ (179) Es folgt eine verkürzte, gleichwohl szenisch-atmosphärisch gehaltene Nacherzählung des Gracchus-Fragments B (cf. NSF-I 305 ff.) bis zu dem Punkt, an dem der Jäger Gracchus erstmals persönlich beschrieben wird. Erst jetzt folgt ein expliziter Hinweis darauf, dass hier von einem *Text* die Rede ist, dass die zuvor beschriebenen Vorgänge sich in einer Geschichte abspielen: „Viel erfahren wir, die Leser, die einzigen Zeugen der Unterredung zwischen dem Jäger und dem Vorsteher der Gemeinde von Riva, nicht über das Schicksal des Gracchus“ (DrK 180).

An dieser Stelle setzt der eigentliche Kommentar ein. Dieser Übergang von der *Badereise*-Erzählung zum *Gracchus*-Kommentar ist hier nicht bloß aus narratologischer Spitzfindigkeit von Interesse, sondern auch deshalb, weil die Art und Weise der ‚Überblendung‘ von der biografischen Erzählung zum Werkkommentar gewissermaßen das Erkenntnisinteresse des Erzählers spiegelt. Der überleitende Satz: „Im Verlauf der nachfolgenden Jahre legten sich lange Schatten über die [...] Herbsttage in Riva, und aus den Schatten tauchten allmählich die Umrisse einer Barke [...] auf“: dieser Satz zielt auf den Vorgang der Fiktionsgenese, nämlich den psychologischen Vorgang der *Verdichtung*, der Entstellung, der allmählichen Entstehung eines poetischen Bilds – die man (wiederum bildhaft) durchaus in Analogie zu Vorgängen wie ‚Kristallisation‘ oder ‚Kondensation‘ oder dergleichen modellieren könnte –, in ein Wort: auf den Mechanismus der *Traumarbeit*. „Drei Jahre dauert es, bis die Barke ...“: nämlich bis zur Niederschrift des Fragments B, das im sog. Oktavheft B steht, vermutlich im Januar 1917 (cf. KHB 274), die dann den ‚manifesten Trauminhalt‘ fixiert. Zweitens wird mit dieser Überleitung die Grundvoraussetzung der dann folgenden Interpretation des Gracchus-Mythos postuliert: dass

Kafkas Italienreise und insb. der Riva-Aufenthalt im Jahr 1913 den ‚realen Hintergrund‘ dieser Fiktion und damit die Grundlage für deren Verständnis darstellen.

Der im Gracchus-Fragment B dann folgende Dialog zwischen Salvatore und Gracchus wird in Sebalds Text nur in Form einer stark verkürzenden Inhaltsangabe wiedergegeben, die sich im Wesentlichen auf ein ‚Referat‘ des zentralen Mythos beschränkt: Viel also erfahren wir Leser nicht „über das Schicksal des Gracchus,

außer daß er vor vielen, ungemein vielen Jahren im Schwarzwald, wo er aufgestellt war gegen die damals dort noch herumstreifenden Wölfe, beim Verfolgen einer Gemse – und ist das nicht eine der eigenartigsten Falschmeldungen aller Erzählungen, die je erzählt worden sind? –, beim Verfolgen einer Gemse also aus einer Felswand zu Tode gestürzt ist und daß der Kahn, der ihn an das andere Ufer hätte bringen sollen, durch eine falsche Drehung des Steuers, einen Augenblick der Unaufmerksamkeit des Führers, eine Ablenkung durch die wunderschöne dunkelgrüne Heimat des Jägers, die Fahrt verfehlt hat, weshalb er, Gracchus, seither ruhelos, wie er berichtet, auf den irdischen Wassern kreuze und einmal hier und einmal dort versuche, an Land zu gelangen. (DrK 180)

Dieses ‚Referat‘ entspricht tatsächlich ziemlich genau Gracchus’ eigenen Angaben bei Kafka, fasst diese lediglich in einer zusammenhängenden Erzählung zusammen.⁶² Leicht tendenziös ist Sebalds Synopsis gleichwohl, darin nämlich, dass die Aussagen des Jägers, die in Kafkas Text eigentlich als *Mutmaßungen* darüber erscheinen, warum sein Totenkahn nie im Jenseits angekommen ist – „eine falsche Drehung des Steuers, ein Augenblick der Unaufmerksamkeit des Führers, eine Ablenkung durch meine wunderschöne Heimat, *ich weiß nicht was es war*“ (NSF-I, Hervorhebung von mir) –, in Sebalds Wortlaut zu einer einfachen indikativischen Aussage werden. Dass damit als die Ursache der Verfehlung des eschatologischen Wegs eine quasi touristische Empfindung postuliert wird, ist mit Blick auf den in Kap. I/2 herausgearbeiteten konstanten Zusammenhang zwischen Krisensymptomatik und Tourismus- bzw. Reise- und Mobilitäts-Thematik in *SG* als bedeutsam festzuhalten. Durch den Wegfall der abschließenden Phrase „ich weiß nicht was es war“ wird aus dem, was bei Kafka als Aufzählung *verschiedener* möglicher Ursachen gelesen werden könnte, tendenziell eine (rückwärts zu lesende) Kausalkette: Ablenkung durch die Landschaft (die ja ausgerechnet „der Schwarzwald in Deutschland“ ist, wie es im Fragment D heißt!) > Unaufmerksamkeit > falsche Drehung des Steuers. An dieser Stelle scheint es mir durchaus angebracht, aus der

⁶² Im Original (Kafka, Fragment B) sind die Informationen dagegen auf drei separate Sprechakte des Jägers aufgeteilt, der seine Geschichte nur nach und nach, sozusagen portionsweise (und insg. recht kursorisch und knapp) auf Nachfragen des Bürgermeisters hin darlegt.

Textimmanenz von *SG* für einen Moment auszubrechen und eine korrespondierende Stelle aus einem späteren Werk Sebalds heranzuziehen, aus *Die Ringe des Saturn (RS)*. Es handelt sich um den Satzsatz dieses Buchs, das man ja ohne Übertreibung Sebalds großes Weltbuch, sein *opus magnum* nennen könnte. Er steht im Kontext des letzten Kapitels (X), das sich zum Abschluss des Buchs dem Thema des Seidenbaus, der im ganzen Buch als Leitmotivkomplex fungiert (wie Gracchus in *SG*), nochmals in Form eines zusammenhängenden Essays widmet. Der Satzsatz des gesamten Buchs kommt noch einmal Thomas Browne (der in *RS* als eine Art als spiritus rector von Sebalds „Wallfahrt“ fungiert) zurück bzw. geht von diesem aus: An irgendeiner Stelle (die Fundstelle wisse der Erzähler nicht mehr anzugeben...) schreibe dieser,

in Holland sei es seinerzeit Sitte gewesen, im Hause eines Verstorbenen alle Spiegel und alle Bilder, auf denen Landschaften, Menschen oder die Früchte der Felder zu sehen waren, mit seidenem Trauerflor zu verhängen, damit nicht die den Körper verlassende Seele auf ihrer letzten Reise abgelenkt würde, sei es durch ihren eigenen Anblick, sei es durch den ihrer bald auf immer verlorenen Heimat. (*RS* 350)

Ich komme weiter unten nochmals auf diesen – kaum zufälligen! – Konnex zurück. Zunächst sei aber der Argumentationsgang des Gracchus-Kommentars in *DrK* weiterverfolgt, denn nun beginnt die eigenmächtige Bastelei mit den Kafka'schen Prätexten erst recht eigentlich. Von allem, was Salvatore und Gracchus besprechen, konzentriert Sebalds Erzähler-Kommentator sich (wie freilich auch andere Exegeten) auf die Frage der *Schuld*. Hier beginnt (nach den in der vorgeblichen Nacherzählung versteckten Andeutungen, die im Grunde ebenfalls bereits auf *Interpretation* der Gracchus-Geschichte hinauslaufen) die offene Bedeutungs-Spekulation, und das Augenmerk sei hier gelenkt auf das Verfahren der Beweisführung, mit der Sebald (bzw. – man bewegt sich ja immer noch im fiktionalen Rahmen, denn interpretiert wird ja *Dr. K.s* Geschichte – der Erzähler) die Interpretation bewerkstelligt. Von einer halbwegs klar formulierten These kann man freilich nicht sprechen, der Duktus bleibt allusiv:

Ungeklärt bleibt die Frage, wer die Schuld trägt an diesem zweifellos großen Unglück, ja selbst die Frage, worin die Schuld, die offensichtliche Ursache des Unglücks, überhaupt besteht. Da es aber Dr. K. gewesen ist, der die Geschichte ersonnen hat, kommt es mir vor, als bestünde der Sinn der unablässigen Fahrten des Jägers Gracchus in der Abbuße einer Sehnsucht nach Liebe, die Dr. K., wie er *in einem seiner zahllosen Fledermausbriefe an Felice* schreibt, immer genau dort ergreift, wo scheinbar und gesetzmäßig nichts zu genießen ist. (*DrK* 180 f., Hervorhebung von mir)

Man muss die Collage-Arbeit Sebalds hier sehr genau analysieren: Die Formulierung „Sehnsucht nach Liebe“ stammt meines Wissens nicht von Kafka – jedenfalls nicht aus dem Kontext des erwähnten „Fledermausbriefs“, wie durch die grammatische Relation suggeriert wird. Dieser Brief, der hier ganz plötzlich aus dem Zylinderhut hervorgezogen wird, lässt sich mit einem tatsächlichen Brief Kafkas identifizieren, nämlich dem „vom 23 zum 24 II 13“ an Felice Bauer (Nr. 446 in der Briefedition der Kritischen Kafka-Ausgabe, KB 106–108). Darin findet sich tatsächlich der Satz: „Eben dort, wo scheinbar und gesetzmäßig nichts zu genießen ist, ergreift es mich immer“ (KB 107). Die Aussage bezieht sich im ursprünglichen Kontext aber nicht explizit auf eine „Sehnsucht nach Liebe“, sondern – ja, das wäre die Frage, bedarf seinerseits der Interpretation. Zunächst aber die allgemeinere Frage: Warum wird hier, von all den doch wirklich „zahllosen“ „Fledermausbriefen“ an Felice, gerade dieser – genau *dieser* eine – herangezogen, als eine Art Konjektur gleichsam, zur Interpretation des *Jäger Gracchus*?

„Positivistisch“ betrachtet, besteht schlicht kein näherer Zusammenhang zwischen diesem Brief und der später (September/Oktober) im selben Jahr unternommenen Italienreise, von der Sebalds Erzählung handelt und von der (so die Prämisse) die *Gracchus*-Fiktion sich herschreibt.⁶³ – Die Kriterien der Selektion und Text-Montage müssen also andere sein als die der unmittelbaren Relevanz. Die Heranziehung dieses Briefs stellt im Prinzip ein ähnliches Vorgehen dar wie die Verknüpfung von Text-Auszügen (Zitaten) zu deren wechselseitiger Erhellung in literaturwissenschaftlichen Sekundärtexten, nur erscheint das Kriterium der Relevanz hier gleichsam aufgeweicht: Ein wesentlicher Aspekt, an dem sich der Unterschied bestimmen ließe zwischen einer herkömmlichen Diskursregeln gehorchenden „Patchwork“-Technik und dem, was hier als *bricolage* zur Debatte steht. De facto geht zwar auch die akademische Praxis des Schnipsel-Collagierens gegenüber den Quellentexten oft sinnentstellend vor (allerdings selten mit einem wirklich kreativ zu nennenden Ergebnis), doch die „Basterei“ verfährt – zumindest vom Standpunkt akademischer Standards – offen und mutwillig sinnverfälschend. Was nicht heißt, dass der dem Material vom Ursprungskontext her noch anhaftende Sinn nicht zum Teil mittransportiert werden könnte, denn „das kann man

⁶³ Übrigens ließe sich zeigen, dass Sebald nicht nur sämtliche Briefe und sonstigen Dokumente aus Kafkas Leben für seine Erzählung verwendet hat, die einen direkten und eindeutigen inhaltlichen Bezug zu der Italienreise aufweisen (d. h. in denen irgendwelche Informationsschnipsel zu dem ja nirgendwo im Zusammenhang dargestellten Reiseverlauf enthalten sind), sondern auch andere Kafka-Briefe (bzw. einzelne Stellen), die nicht näher damit zusammenhängen. Um nur ein einziges, willkürlich gewähltes Beispiele zu nennen: Die Formulierung, dass Dr. K. auf der Bahnfahrt nach Triest (von der in Wahrheit nichts bekannt ist) „allein im Winkel eines Coupés“ sitzt: cf. den Brief Nr. 442 (KB 102). – Der oben in Rede stehende wird dagegen nicht bloß verwendet (d. h. stillschweigend in die Erzählung einmontiert), sondern explizit als Brief thematisiert.

immer noch brauchen“⁶⁴. Zwar stellt – um eine Ausführung Lévi-Stauss’ zur Perspektive in einem etwas übertragenen Sinne anzuwenden – die Bastelarbeit eine bestimmte Perspektive auf die verwendeten Materialien her, die „gewisse Teile hervortreten läßt“ und andere „verbirgt“; doch die „Existenz“ dieser verborgenen Teile hat „dennoch weiterhin auf das Übrige Einfluß“.⁶⁵ Auf die intertextuelle Bastelei Sebalds übertragen, hieße das, dass nicht nur die konkret übernommenen (in Sebalds Text als Zitate, Anleihen, Paraphrasen etc. im Wortlaut oder auf Inhaltsebene nachweisbaren) Aspekte des Prätexts für die interpretatorische Traumdeutung in Betracht kommen, sondern im Prinzip der gesamte Prätext – ohne dass deswegen das besondere Gewicht zu relativieren wäre, das den konkreten Zitaten und hervorgehobenen Aspekten des Prätexts in methodologischer Hinsicht zukommt. Schauen wir uns also den betreffenden Kafka-Brief einmal an im Vergleich mit dem, was Sebald über Dr. K. schreibt:

Der Satz „Eben dort, ... ergreift es mich immer“ bezieht sich im Originalkontext auf Kafkas Reaktion auf einen (nicht erhaltenen) Brief von Felices Schwester, den Felice ihm gezeigt hatte und der ihn geradezu „erschüttert“ habe, „weil sich darin eine so offene Natur förmlich in einem Schwall, in einer nicht zu erfindenden Menge kleiner zusammenpassender und vor allem ganz gleichförmiger Details darstellt“ (KB 107). Man könnte das etwa dahingehend verstehen, dass der Schreiber hier vom Einblick in ein fremdes Leben ‚ergriffen‘ ist, vielleicht auch von der Unbedarftheit oder Selbstverständlichkeit, mit der jemand mit seinem Leben, seiner sozialen Existenz (zumindest im Empfinden des Schreibers) identisch ist, also, in einem Wort, gewissermaßen von der Authentizität („nicht zu erfinden“) des Mitgeteilten. Dass hier von einer „Sehnsucht nach Liebe“ die Rede sei, geht m. E. aus dem Wortlaut des tatsächlichen Briefes nicht hervor.⁶⁶ Der Brief an die Schwester – der konkrete Gegenstand, von dem Kafkas Verallgemeinerung („immer“) im Original-Brief ausgeht – wird bei Sebald überhaupt nicht erwähnt. Umso mehr interessiert sich Sebalds Erzähler für die merkwürdige anekdotische Erzählung, die in dem Brief vom 23./24. II. 1913 unmittelbar auf den fraglichen Satz folgt. Bei Kafka schließt sie sich übergangslos an: „Eben dort, wo scheinbar und gesetzmäßig nichts zu genießen ist, ergreift es mich immer. Ich denke daran, wie ich vorgestern Abend, mit meinem Unglück übergenug beschäftigt, knapp vor mir aus

⁶⁴ Lévi-Strauss 2013: 30.

⁶⁵ Lévi-Strauss 2013: 39.

⁶⁶ Cf. Medin (2008): „This comment [„Eben dort, wo scheinbar und gesetzmäßig etc.“], however, has little to do with suppressed desire: Kafka is addressing his own remarks a few lines earlier, regarding a letter Felice had enclosed from her sister in Budapest. It illustrates *an instance of excitement before a banality*, and serves as analogue for his reaction to Else Braun’s (Felice’s older sister) enumeration of customs charges. Kafka concludes in a deprecating but affectionate tone, without the slightest trace of a confession suppressed.“ (257, Hervorhebung von mir.)

einem Haustor einen Bekannten, den Besitzer oder vielmehr den Sohn des Besitzers einer jüdischen Buchhandlung treten sah“ (KB 107) – so beginnt die Episode bei Kafka. Der Kommentar in *Schwindel. Gefühle.* deutet und verdeutlicht die Beziehung zwischen den beiden Sätzen bzw. zwischen dem allgemeinen Satz („... ergreift es mich immer“) und der mit dem darauffolgenden beginnenden Erzählung:

[...] Sehnsucht nach Liebe, die Dr. K., wie er in einem seiner zahllosen Fledermausbriefe an Felice schreibt, immer genau dort ergreift, wo scheinbar und gesetzmäßig nichts zu genießen ist. *Zur besseren Erläuterung dieser etwas undurchsichtigen Bemerkung führt Dr. K. eine Episode von ‚vorgestern abend‘ an, in welcher der wohl schon vierzigjährige Sohn des Besitzers einer Prager jüdischen Buchhandlung zur Kristallisationsfigur der illegitimen Ergriffenheit wird, von welcher in dem Brief die Rede ist.*“ (DrK 181, meine Hervorhebung)

„Zur besseren Erläuterung dieser etwas undurchsichtigen Bemerkung“, also als eine Art anekdotisches Illustrations-Beispiel etwa, diene die Episode. Und auch die – ja tatsächlich „etwas undurchsichtige“ – Formulierung der Bemerkung selbst wird in Sebalds Text gedeutet, indem er sie auf den Begriff einer „illegitimen Ergriffenheit“ bringt. Das Wort „Kristallisationsfigur“ verweist innerhalb von *SG* eindeutig auf *Beyle*, nämlich dessen (bzw. Stendhals) Metapher der „Kristallisation“ als Modell für den psychologischen Mechanismus der „Liebe“, die Imaginationstätigkeit am erotischen Objekt. Somit enthält die vorgebliche Paraphrase der Briefstelle mehrere Deutungen: hinsichtlich der Sinnzusammenhänge innerhalb von Kafkas Briefftext („Zur besseren Erläuterung“), hinsichtlich der Art des Interesses an dem Buchhändlersohn („Kristallisationsfigur“) und hinsichtlich der Bedeutung der Formulierung „wo scheinbar und gesetzmäßig nichts zu genießen ist“ („illegitime Ergriffenheit“). Den eigentlichen Inhalt der Erzählung in Kafkas Brief gibt Sebald nur summarisch wieder, wobei seine zusammenfassende Paraphrase wiederum Deutungen enthält, die im folgenden Zitat kursiv markiert sind:

Dieser in nichts anziehende, wo nicht widerwärtige Mensch, dem fast alles in seinem Leben zum Unsegen ausgeschlagen hat und der den ganzen Tag in dem winzigen Laden des Vaters verbringt, wo er die ausgehängten Gebetstücher abstaubt oder durch die Lücken zwischen den, wie Dr. K. eigens vermerkt, meist unanständigen Büchern auf die Gasse hinausschaut, dieser armselige Mensch, der sich, wie Dr. K. weiß, als Deutscher fühlt und darum jeden Abend [...] ins Deutsche Haus geht, um dort seiner Illusion zu frönen, wird Dr. K. in der Episode, die sich, wie er Felice berichtet, vorgestern ereignet hat, auf eine auch ihm selbst nicht vollends erklärbare Weise zum Objekt seiner Faszination. (DrK 181, Hervorhebungen von mir)

Der Original-Brief ist deutlich ausführlicher. Kafka gibt darin eine Art Kurzbiogramm des Buchhändlersohns, wobei auffällt, dass die Themen, die in diesem sehr verkürzten ‚Lebensabriss‘ hervorragen, einen deutlichen Bezug zu Kafkas eigener Lebensproblematik haben; und nicht minder auffällig ist, dass diese – für eine Deutung der Stelle durchaus wesentlichen – Details bei Sebald unterschlagen werden. Die summarische Charakterisierung „dem fast alles in seinem Leben zum Unsegen ausgeschlagen hat“ verbirgt die viel ausführlichere Synopsis bei Kafka, in der Einiges zur Soziologie der deutschsprachigen jüdischen Minderheit enthalten ist: Der Buchhändlersohn war „einmal vor Jahren“ verlobt, die Verlobung wurde aber gelöst, „da er nicht genug Geld bekam“. Später heiratete er, aber die Frau „wurde nach wenigen Wochen verrückt“ und „kam ins Irrenhaus“ – „man sagte, der Mann oder vielmehr die Eltern des Mannes hätten es zum großen Teil verschuldet“, so Kafka; die Ehe wurde geschieden und der Mann musste die Mitgift zurückgeben, was – wie Dr. K. eigens vermerkt – die Schadenfreude seines (Kafkas) eigenen Vaters erregt habe (!). Ein drittes Mal versuchte der Mann es nicht mit Ehe und Familiengründung, sondern blieb bei seinen Eltern, „denen er immer grenzenlos ergeben war“. „Er war niemals selbständig, sondern sitzt seitdem er die Schule verlassen hat, also ein kleines Menschenalter, in dem winzigen Geschäft“, wo er recht nutzlos und überflüssig seine Tage fristet. (KB 107) – Die Mitgliedschaft im „Deutschen Casino“ wird bei Kafka in sachlicherem, wertungsneutralerem Ton dargestellt: „Er fühlt sich als Deutscher, ist Mitglied des hiesigen deutschen Casinos, einer zwar allgemeinen, aber unter den hiesigen Deutschen doch vornehmsten Vereinigung, und geht nun wahrscheinlich jeden Abend [...] in das ‚Deutsche Haus‘“ (108) – was der Erzähler bei Sebald mit dem Verdikt kommentiert: „um dort seiner Illusion zu frönen“.

Sebalds verkürzte Paraphrase der Briefpassage stellt also eine Perspektive her, die gewisse Teile hervortreten lässt, andere verbirgt, und die Frage wäre nun, ob das Verborgene oder das Sichtbare ausschlaggebender sind für unsere weitere Lektüre. Zu bemerken ist vorab, dass die eigentliche Episode von „vorgestern Abend“ – das bisher Gesagte betraf ja nur die einführende Charakterisierung der Figur des Buchhändlersohns und dessen Vergangenheit – in Sebalds Text (im Gegensatz zu dem ‚Biogramm‘) in weitestgehend unveränderter Form übernommen ist, wobei Sebald zwar ohne Anführungszeichen zitiert (dafür mit eingeschobenen Inquit-Formeln), aber den Text nahezu verbatim übernimmt, sogar die erste Person beibehält:

Zufällig, so schreibt Dr. K., erblickte ich ihn vorgestern abend beim Verlassen seines Hauses. Er ging vor mir her, wie der junge Mann, als den ich ihn eben noch in Erinnerung habe. Sein Rücken ist auffallend breit, er geht so eigentümlich stramm,

daß man nicht weiß, ob er stramm oder verwachsen ist; jedenfalls ist er sehr knochig und hat z. B. einen mächtigen Unterkiefer. Begreifst Du nun, Liebste, schreibt Dr. K., kannst Du es begreifen (*sage es mir!*), warum ich diesem Mann geradezu lüstern durch die Zeltnergasse folgte, hinter ihm auf den Graben einbog und mit unendlichem Genuß ihn in das Tor des Deutschen Hauses verschwinden sah? (DrK 182; cf. KB 108)

Die Abwandlungen gegenüber der Prätextvorlage sind hier marginal und nicht sinnentstellend. Die Deutung – die sich hier auf *An-deutungen* beschränkt – liefert in diesem Fall der Kommentar: „Es hätte wohl nicht viel gefehlt, und Dr. K. hätte an dieser Stelle ein Bekenntnis einer, wie angenommen werden muß, unerfüllt gebliebenen Sehnsucht abgelegt“ (DrK 182). Ein offenbar nicht ganz ungefährlicher Wunsch, der da *fast* zur Oberfläche der Briefprosa gelangt wäre, denn „statt dessen“ (statt sein Bekenntnis abzulegen), so der Kommentar bei Sebald, „bringt er den Brief eilends, [...] zu Ende“ (182), mit der wenig kunstvollen Floskel, dass es schon spät sei. Um welche Art von Wunsch es sich dabei gehandelt habe, dazu sagt der Kommentar nichts Eindeutiges, nichts Explizites. Der weitere Verlauf der Interpretation legt aber eine bestimmte Auslegung nahe. Der Erzähler bringt nun seinerseits seine etwas abgeschweiften Betrachtungen zum *Gracchus* und damit den *Dr.-K.*-Text im Ganzen zu Ende, indem er – mit einem wenig kunstvollen „übrigens“ (182) – zunächst *nochmals* abschweift: Der Brief, in dem die Episode von „vorgestern Abend“ steht, beginne übrigens damit, dass Dr. K. Bezug nehme auf eine Fotografie von Felices Nichte: „Ja, dieses Kindchen verdient geliebt zu werden. Dieser ängstliche Blick, wie wenn man dort im Atelier alle Schrecken der Erde gezeigt hätte“ (182). Das ist der exakte Wortlaut aus Kafkas Brief. Der Erzähler-Kommentator schließt daran allerdings eine Frage an, die den Leser stutzig macht und auf die dann ganz unvermittelt im allerletzten Satz die Überleitung und Rückkehr zum *Gracchus*-Thema folgt: „Doch welcher Liebe hätte es nicht bedurft, um dem Kind die Schrecknisse der Liebe, die für Dr. K., vor allem anderen, die Schrecken der Erde ausmachten, zu ersparen?“ (182) – Was soll das eigentlich heißen? Das Mädchen ins Kloster stecken – oder gar präventiver Infantizid aus Liebe (eine Art *Euthanasie*, wenn man es recht bedenkt!)? Eine ausgesprochen *dunkle* Andeutung. Der unmittelbar auf diese Frage folgende Schlusssatz lautet jedenfalls:

Und wie muß man es anstellen, daß man nicht zuletzt, unfähig, aus dem Leben zu gehen, vor dem Podestà [Ortsvorsteher, Anm. MK] liegt mit einer Krankheit, die nur im Bett geheilt werden kann, und daß man nicht auch noch diesem, der einen schließlich doch erlösen soll, in einem Augenblick der Selbstvergessenheit lächelnd die Hand aufs Knie legt, so wie der Jäger *Gracchus* es tut. (DrK 183)

Die „Krankheit, die nur im Bett geheilt werden kann“, ist – wie vielfach angemerkt wurde – ein verfälschtes Zitat aus *Gracchus*, aus Fragment E. Es ist im ursprünglichen Kontext keine direkte Charakterisierung der *condicio* des untoten Jägers, sondern bezieht sich nur mittelbar auf diese: „Der Gedanke mir helfen zu wollen ist eine Krankheit und muß im Bett geheilt werden“ (NSF-I 311). Darauf haben schon einige hingewiesen. Worauf aber in keinem der mir bekannten Sekundärtexte zu *SG* reflektiert wird, ist, dass Sebalds Verwendung des Zitats so verfälschend dann doch gar nicht ist, wenn man nur einmal *genauer* liest (was freilich die Tugend der professionellen Leserschaft nicht unbedingt ist). Es wäre zwar für meine eigenen Zwecke hier eigentlich ganz praktisch, wenn Sebald hier verfälschend den Zustand des Gracchus selbst als „Krankheit“ bezeichnete – da würde ich ja mit meiner Lektüre unter der analytischen Kategorie ‚Diagnostik‘ ganz richtig liegen. Aber bezieht sich denn die Aussage über die „Krankheit, die nur im Bett geheilt werden kann“, bei Sebald wirklich auf den Grenzgänger-Status des Jägers, auf seinen untoten Zustand, eben das, was hier als diagnostisches Bild irgendeiner kritischen Absicht dient? Die „Krankheit“ ist doch eben „der Gedanke mir helfen zu wollen“, und Gracchus selbst scheint ja zeitweilig eben der Hoffnung, zu verfallen, dass ihm am Ende vielleicht doch geholfen werden könne – vom *salvatore*. Das also wäre an der besagten Stelle zuallererst als seine „Krankheit“ zu diagnostizieren. Freilich gehört die andere Lesart sicherlich auch zum Bedeutungshorizont der Passage, ist überhaupt die Doppel- und Mehrdeutigkeit der Anspielungen und Zitate das Prinzip der Traumarbeit, die hier im vorgeblichen Rahmen einer Traumdeutung ja durchaus fortgesetzt wird. Die Stelle, auf die der Schlusssatz von *Dr. K.s Badereise* sich bezieht, ist auch im Prätext der ‚Schluss‘ bzw. die Stelle, an der das Gespräch mit dem Bürgermeister (Fragmente B und C, hier C) abbricht (in der von Brod zunächst publizierten, auch für *SG* wohl noch maßgeblichen ‚synthetischen‘ Fassung, die eine einheitliche und abgeschlossene Erzählung suggeriert, ist es der Schluss). Der Bürgermeister fragt, ob Gracchus in Riva zu bleiben „gedenke“, worauf Gracchus antwortet: „Ich gedenke nicht“, sagte der Jäger lächelnd lächelnd und legte um den Spott gutzumachen die Hand auf das Knie des Bürgermeisters. „Ich bin hier, mehr weiß ich nicht, mehr kann ich nicht tun. Mein Kahn ist ohne Steuer, er fährt mit dem Wind der in den untersten Regionen des Todes bläst““ (NSF-I 311). Es gibt aber auch eine Stelle, in Fragment B, an der Gracchus selbst fragt: „Glauben Sie aber Herr Bürgermeister daß ich in Riva bleiben soll?“ (309). Darauf vielleicht bezieht sich die Hinzufügung Sebalds in der Synopsis des zentralen Mythos (s. o.): dass Gracchus „seither ruhelos, wie er berichtet, auf den irdischen Wassern kreuze *und einmal hier und einmal dort versuche, an Land zu gelangen*“ (DrK 180): Die kursiv markierte Aussage findet sich so

explizit nicht bei Kafka, wäre allenfalls als ‚Konjektur‘ diskutabel. Im entsprechenden Kapitel von Reiner Stachs Kafka-Biografie scheint zwischen den Zeilen eine biografische Lesart auf, in der die Metapher ‚an Land gehen‘ sich auf die ‚Liebesversuche‘ Kafkas beziehen ließe (und im weiteren Sinne überhaupt auf das – mit dem Heiratsprojekt aufs engste verbundene – Bestreben, sich einen festen Platz im Leben zu schaffen, ‚vor Anker zu gehen‘), d. h. hier konkret: sowohl auf den zum Zeitpunkt der Italienreise in einer akuten Krise befindlichen (bzw. vorübergehend ganz angebrochenen) Versuch der Verlobung mit Felice Bauer einerseits als auch auf das ganz unverhoffte ‚Liebes-Abenteuer‘ mit der „Schweizerin“ in Riva andererseits.⁶⁷ Die Frage nach der Schuld am Schicksal der Ruhelosigkeit ließe sich, in diesem Rahmen, eben mit des Jägers *eigener* Unfähigkeit, „aus dem Leben zu gehen“, beantworten: Er selber (nicht „Der Bootsmann“ mit seiner tagträumerischen Versunkenheit in den Anblick der Landschaft) hat dem Erdenleben insgeheim noch nicht entsagt, das Begehren hält ihn gewissermaßen am Leben bzw. (da er ja doch bereits gestorben ist) ewig auf der Grenze zwischen dieser und der nächsten Welt.

An der Textoberfläche aber ergibt die von Sebald hergestellte Konstellation aus dem Schlussbild (dem Podestà die Hand aufs Knie legen) und der Briefstelle über den Buchhändlersohn – da sind sich so ziemlich alle Interpreten einig – eine nicht allzu subtile Anspielung auf Homosexualität. Freilich wird das nirgends in Sebalds Text ganz ausgesprochen, und doch scheint es mir zutreffend, diese Lesart an (oder zumindest nahe) der Textoberfläche zu verorten, denn ‚nicht allzu subtil‘ ist eher noch etwas untertrieben. Um nur kurz die früher besprochenen Indizien in Erinnerung zu rufen (ich beschränke mich auf die homoerotischen Anspielungen in *DrK*): Da ist erstens die hypnagogische Engelsvision (s. o., Engel_[3]) mit ihrer Anspielung auf die *sex and crime story* der Winckelmann-Ermordung; dann die zur Serie der Abbildungs-Triplets gehörende Illustration aus dem Bilz'schen Wasserheilkundebuch, die eigentlich Kneipp'sche Gussbäder zeigt, aber auch ‚homoerotisch‘ fehlgelesen werden kann (und sicherlich *soll*; siehe Hl. Georg_[3]); und dann schließlich die Episode von „vorgestern Abend“, in der Kafka den Buchhändlersohn „geradezu lüstern“ verfolgt – eine Episode, die in Dr. K.s Brief ja, laut Erzähler-Kommentar, die voranstehende „etwas undurchsichtige Bemerkung“ ‚besser erläutern‘ sollte, dass „eine Sehnsucht nach Liebe“ Dr. K. „immer dort ergreift, wo scheinbar und gesetzmäßig nichts zu genießen ist“. Eine Lesart dieser (ja tatsächlich etwas unklaren) Formulierung bietet die englische Übersetzung von *Schwindel. Gefühle.* von Michael Hulse, an der Sebald nachweislich selbst mitgearbeitet hat: der Halbsatz „wo scheinbar und gesetzmäßig nichts zu genießen ist“ ist dort

⁶⁷ Cf. das Kapitel „Triest, Venedig, Verona, Riva“ in Stach 2004: 417–429.

übersetzt mit: „where there is seemingly, and *in the natural and lawful order of things*, nothing to be enjoyed“ (*Vertigo* 165, meine Hervorhebung). Auch das ist natürlich keine ganz eindeutige Aussage, formuliert aber zwei Deutungsmöglichkeiten von „gesetzmäßig“ aus, die – im Zusammenklang mit der Formulierung „illegitimes Ergriffensein“ später im Text – eine Verbindung zu dem homosexuellen Kon-/Subtext in *SG* nahelegen. Die Geste des Hand-aufs-Knie-Legens am Ende von *Gracchus* und von *Dr. K.s Badereise* wird in diesem Kontext homoerotisch aufgeladen. Die „Krankheit, die nur im Bett geheilt werden kann“, wäre dann bei Sebald tatsächlich (wie es mehrere Kommentatoren gelesen haben) als das unerlöste homosexuelle Verlangen Dr. K.s zu verstehen, das der *salvatore* kurieren soll.

Lieb ich mich
an Genitalien aus
gedenk ich deiner
Salvatore. (M 105)

(Das steht zwar nicht bei Sebald, sondern in Kipphardts *März* – Vorlage ist ein authentisches Patientengedicht –, aber es passt doch, irgendwie, recht gut hierher.) – Die zu stellende Frage lautet nun sicherlich: Was es denn mit dem „homosexuellen Subtext“ (Scott Bartsch) in *SG* eigentlich auf sich habe? – denn man kann wohl kaum annehmen, dass es Sebald hier tatsächlich und eigentlich darum ging, eine biografische Homosexualitäts-These über Kafka aufzustellen. (Bzw. sich einer solchen These anzuschließen – auch Mutmaßungen in diese Richtung hat es natürlich schon zuvor gegeben, die Kafka-Industrie lässt nichts aus...) Tatsächlich ist besonders auffällig, wie *krude*, ja in seiner scheinbaren Simplität irgendwie irritierend, nachgerade enttäuschend diese (zwar charmant inszenierte, aber inhaltlich doch etwas unterkomplexe) Schlusspointe auf den Leser wirken mag (auf diesen zumindest). Es ist also davon auszugehen, dass auch ‚Homosexualität‘ nicht sowohl das Thema oder, wenn man so will, das Signifikat als selbst eine ‚Chiffre‘ ist – die Frage wäre dann natürlich: *für was?*

Ich greife einige Deutungsversuche der Sekundärliteratur heraus – eine kleine Kostprobe nur (wobei ich beim Referieren der Forschungspositionen nur die für mich unmittelbar relevanten Aspekte auswähle und darüber hinausgehende Überlegungen nur insofern knapp skizziere, als sie zum Verständnis der Argumentation unabdingbar sind; ausführliche theoretische Herleitungen und Voraussetzungen der Autoren kann ich hier nicht angemessen darstellen⁶⁸):

⁶⁸ In dem ersten der folgenden Beispiele, der Interpretation von Garloff (2007), ist bspw. Judith Butlers Konzept der *gender melancholy* und das (von Butler verwendete und weiterentwickelte) Konzept der *crypt* bzw. *encryption* aus der psychoanalytischen Theorie von Nicolas Abraham und Maria Torok ausschlaggebend –

Garloff (2007) führt zunächst einen wahrscheinlichen Prätext für die *Gracchus*-Interpretation in *Dr. K.s Badereise an* – Hartmut Binders historische Forschungen zu Riva um 1913 und Kafkas Kenntnissen bestimmter Sagenstoffe –, um Sebalds *Gracchus*-Lesart auf das Konzept der ‚Erlösung durch Liebe‘ zu bringen, wie es sich namentlich im Sagenstoff des ‚Fliegenden Holländers‘ manifestiert.⁶⁹ Konkret wird das auf Kafkas ‚Affäre‘ mit der „Schweizerin“ im Sanatorium in Riva bezogen, eine Lesart, die etwa auch Stach zu vertreten scheint. Garloff hebt nun aber besonders den (bei Binder nicht weiter entwickelten und bei Sebald nicht explizit thematisierten) Aspekt hervor, dass es sich, wie Kafka in einer Tagebuchnotiz sich selbst gegenüber betonte, um „ein christliches Mädchen“ handelte (KT 582), „im Blut mir [...] möglichst fremd“ (KB 311). Garloff geht davon aus, dass auch (und mitunter *gerade*) solche Stellen aus dem Kontext der manifesten Prätext-Übernahmen, die in Sebalds Text nicht manifest (durch wörtliche Übernahmen oder direkte Thematisierung im Erzählerdiskurs) präsent sind, implizit doch mitzudenken sind und sogar eine entscheidende Rolle spielen können.⁷⁰ (Dieser Ansicht ist aus meiner Sicht natürlich zuzustimmen.) Diesem Thema der interreligiösen Liebe trete am Ende der Erzählung, so Garloff, eine andere Art der ‚gesetzeswidrigen‘ Liebe („another kind of illicit love“⁷¹) gegenüber, das homoerotische bzw. homosexuelle Begehren. ‚Homoerotik‘ sei jedoch (etwas frei nach Garloff) in *SG* nur ein ‚Name‘, und die interpretatorische Frage müsse lauten, „why Sebald might have considered it an appropriate name“⁷². Die These lautet nun (und hier muss ich leider, weil ich wirklich nicht auf Judith Butler und ihr Konzept von der *gender melancholy* eingehen kann, etwas verkürzen und vergrößern bzw. versuchen, von den eher theoriespezifischen Deutungsaspekten zu abstrahieren), dass ‚Homosexualität‘ in *SG* als „Paradigma“ (*paradigm*) für (ganz grob gesprochen) eine kulturelle Identitätsproblematik fungiere. Garloff zeigt an Sebalds Übernahmen aus Kafkas Brieftext, bes. den eigenmächtigen Hinzufügungen (allen voran das Verdikt „Illusion“ für die deutschnationale Selbstidentifikation des Buchhändlersohns), dass es hier um durchaus unklare ‚libidinöse Beziehungen‘ („libidinal attachments“) geht zwischen Kafka (bzw. Dr. K.), dem von ihm beobachteten und verfolgten Mann und der deutschen Kultur. Und sie merkt an, dass gar nicht so ohne weiteres klar ist, wer oder was hier das *Objekt* von Kafkas ‚geradezu lüsterne‘ Genuss ist. Der Erzählerkommentar bei Sebald über das „Bekenntnis“ einer „unerfüllt gebliebenen Sehnsucht“, das Dr. K. fast abgelegt hätte,

theoretische Hintergründe, die ich hier so konsequent wie möglich auszublenden versuche, da mir das immerhin redlicher scheint als der Versuch, sie ‚ganz kurz‘ zu skizzieren (bzw. sie für diesen Zweck überhaupt erst nachzuvollziehen, und sei es auch nur in groben Zügen, was doch eine ganz eigene Arbeit wäre).

⁶⁹ Cf. Garloff 2007: 128 f.

⁷⁰ Garloff 2007: 129.

⁷¹ Ibid.

⁷² Garloff 2007: 130.

beziehe sich so gar nicht unbedingt auf unterdrücktes homoerotisches Begehren.⁷³ – Garloffs Deutung beruht also auf „the paradigmatic character of the fate of homoerotic desires in heterosexist societies“, welches (das homosexuelle Tribschicksal) per Analogie als eine Art Modell der Identitätsbildung unter repressiven Bedingungen fungieren könne.⁷⁴ Interessanterweise fügt nun Garloff dieser Lesart noch eine Lektüre von Kafkas *Ein Bericht für eine Akademie* an – ein Text, der in Sebalds Kafka-Rezeption eine herausragende Rolle spielt. Aber darauf will ich an dieser Stelle gar nicht eingehen. Festzuhalten ist von dem, was Garloff aufzeigt, für jetzt: die ‚*Erotisierung*‘ der *Identitätsproblematik* (maximal allgemein formuliert) und speziell die *Assoziation der homosexuellen Transgression mit der nationalen bzw. ethnischen* – ganz konkret auf die deutsch-jüdische Problematik bezogen: der „Rassenschande“ im nationalsozialistischen Jargon.

Die *Besessenheit* (oder das *Besessen-Sein*) also von dem, was man nicht begehren darf⁷⁵, vom illegitimen (verbotenen, *tabuisierten*) erotischen Objekt, als Grundlage einer melancholischen Identitätsbildung. Sebald gestalte die jüdische Assimilationsproblematik in Kafkas Biografie als eine Form der erotischen Transgression.⁷⁶ Wenn man bedenkt, dass die deutsch-jüdische Assimilationsproblematik ganz am Anfang von Sebalds intellektueller Laufbahn als Schreiber stand, so hat diese Lesart sicherlich einige Plausibilität. Wenn nun aber, in einer Umkehrung gewissermaßen der von Kafka selbst geschilderten Verfolgungsszene (wo ein Jude einen anderen ins „Deutsche Haus“ verfolgt), Kafka *nachstellt*⁷⁷, ihn mithin seinerseits zum Objekt ‚homoerotischen‘ Begehrens macht, so ließe sich das beziehen auf das seit Kafkas Moderne veränderte (und nochmals erheblich verkomplizierte) Verhältnis zwischen Deutschen und Juden – wenn ich man auch nicht unbedingt eine „kulturpolitische Aussage über das historisch belastete Verhältnis“ darin sehen würde, wie Richard Gray formuliert (SHB 271).

Der Kommentar von Klebes (2004) zu Sebalds *Gracchus*-Interpretation fügt sich konsequent in eine Gesamt-‚Interpretation‘ des Gracchus-Motivs in *SG*, die mir im Grunde weniger als eine Auseinandersetzung mit Sebalds Text denn als eine bloße Reproduktion und zirkuläre Bestätigung eines ganz bestimmten Forschungsinteresses oder eigtl. -desinteresses erscheint, dessen Geschäft eben die Produktion von ‚Lektüren‘ ist, die die Prämissen ebendieser akademischen Schule bestätigen. Und ganz konsequent ist dann auch das Motiv

⁷³ Garloff 2007: 131.

⁷⁴ Garloff 2007: 132.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Cf. 137: „... to recast Jewish assimilation as a form of erotic transgression“ – was, wie Garloff schreibt, bereits ein Topos der deutschsprachigen jüdischen literarischen Moderne selbst sei (als Beispiele werden genannt Else Lasker-Schüler, *Hebräische Balladen*, und Joseph Roth, *Hiob*).

⁷⁷ Cf. dazu Gray 2017: 270.

der ‚unendlichen Fahrt‘ (*infinite journey*) selbst, so kann man wohl ungefähr die Quintessenz von Klebes’ Interpretation formulieren, letztlich eben ein Bild für die Interpretation, nämlich also für das ewige Sich-Entziehen des Sinns, die Unmöglichkeit, eine Bedeutung zu fixieren usw. Da ist ja nun, angesichts von Sebalds Rätselästhetik, schon was dran. Trotzdem müsste man eigentlich nicht eigens einen Sekundärtext schreiben um solcher ‚Ergebnisse‘ willen – es sei denn vielleicht einen solchen (wie es vielleicht dieser hier, mein eigener, am Ende wird?), der, wenn er schon am Ende die ‚unhintergehbare‘⁷⁸ Nichtfestnagelbarkeit des Sinns konstatieren muss, doch auf dem Weg dahin aufzeigt, was es alles an Sehens- und Bedenkenswertem zu besichtigen gibt für den, der zu lesen versteht.

Klebes’ Deutung ist freilich eine ganz typische, für eine bestimmte Forschungsrichtung bezeichnende, und primär als solche sei sie hier kurz diskutiert. In dieser Lesart gibt es weder einen *historischen* Sinn des Gracchus-Motivs⁷⁹, noch lasse sich das Zentralsymptom der Schwindelgefühle auf irgendeine persönliche, psychologische Konstitution des Erzählers oder jeweiligen Protagonisten beziehen.⁸⁰ Aus dieser Perspektive „untergräbt“ (*undermines*) Sebalds Text jegliche hergebrachte Erkenntnishoffnung zu produzieren, wie sie mit Krankheits- oder überhaupt biografischen Erzählungen im konventionellen Sinne verbunden sind. Darüber ließe sich durchaus diskutieren – gerade für mein eigenes Vorhaben wäre das ja gar nicht so unverwertbar, man käme auf diesem Weg zu einer äußerst klaren, fast exemplarisch-idealtypischen Kontrastierung zweier Erzählhaltungen im Vergleich mit dem didaktisch-aufklärerischen Kipphardt, seinen kausallogischen Herleitungen und theoretisch-rationalen Modellerklärungen –, doch was stört, ist das Gefühl, dass der Interpret nie etwas anderes zu finden erwartete als eben diesen (im Rahmen einer bestimmten akademischen Denkrichtung eben keineswegs mehr überraschenden oder sonderlich irritierenden) Befund des ewigen Sich-Entziehens der Bedeutung. Etwas arg eigenwillig scheint es mir zudem, dem allenthalben eines kruden Biographismus bezichtigten (was zwar so ganz richtig auch nicht ist...) Geschichts-Denker Sebald eine fast grundsatzphilosophische Skepsis gegen biografische und historische Deutungsversuche in den Mund zu legen. Es kommt hier m. E. darauf an, die deskriptive Ebene der beobachtbaren Text-Phänomene und die Deutungs-Ebene der Interpretation nicht vorschnell zur Deckung zu bringen. Richtig wäre bspw. die Beobachtung, dass in *Dr. K.* wie in *SG* insgesamt ein

⁷⁸ Karl Eibl hat in *Animal Poeta* (cf. 297) schön gezeigt, dass „unhintergehbare“ als Lieblingsvokabel einem bestimmten akademischen Habitus zugeordnet werden kann. So verstärken auch bei Klebes Adverbien wie „ineluctably“ (unvermeidlich) allenthalben die negativen Befunde: Stets ist das ‚un-‘ ein doppeltes: *unvermeidlich* un-...

⁷⁹ Cf. Klebes 2004: 128.

⁸⁰ „The vertigo [...] remains ineluctably separated from a personal, psychological constitution“ (Klebes 2004: 132).

auffallendes Erklärungsdefizit herrscht, geradezu (in den Kategorien des Krankheitsnarrativs gesprochen) eine ostentative *Verweigerung* der Ätiologie: Dargestellt wird stets die akute und aktuelle Krise, die Symptomatik, die rezente Phänomenologie oder, wenn man so will, die manifesten Zeichen der Verstörung – und über Genese, Ursachen und Hintergründe, insb. auch biografische, erfährt man erstaunlich wenig. Von Dr. K. wird uns ja nicht einmal gesagt, wie er im gewöhnlichen Alltag lebt, er wird – ganz zu Beginn der Erzählung und im Sinne der „Personaltopik“ der Krankengeschichte (Bölts) – als Vicesekretär einer Prager Versicherungsanstalt vorgestellt, und dass er eine (offenbar Liebes-) „Geschichte“ in Berlin hat, wird gesagt: sonst (und damit insgesamt) nicht viel. Ähnliches gilt für Beyle (seine „Kindheit und Jugend“ war ihm verhasst, aber wie sie aussah, wo sie stattfand usw., darüber erfährt man bei Sebald *nichts*) und den Ich-Erzähler (lebt seit fast 30 Jahren in England, tägliche „Schreib- und Gartenarbeiten“, stammt aus katholischer Ortschaft in Süddeutschland): Der narrative Ausschnitt ist eng begrenzt, man sieht den ‚Patienten‘ als Reisenden in akuter Krise, und mit biografischen Angaben zu Vorgeschichte, ‚Anamnese‘ oder auch dem Hintergrund eines Alltags, von dem sich die Reise abheben könnte, ist die Erzählung äußerst sparsam. Doch die These, auf der im Grunde die gesamte vorliegende Arbeit beruht, lautet eben: dass eben die ‚Traumarbeit‘ diese Informationen (zumindest zum Teil) substituiert, als ihr Äquivalent fungiert, und dass also der ‚Bedeutung‘ der Krisensymptome auf dem Wege der ‚Traumanalyse‘ beizukommen wäre. Das bei einer systematischen Lektüre unter dem Aspekt der Krankengeschichte (und zumal im Vergleich mit Kipphardts *März*) ins Auge fallende Erklärungsdefizit der Sebald’schen Krankheitserzählung – ihre Tendenz, Schema-Erwartungen des epistemischen Narrativs zu ‚untergraben‘ –, die „Unmöglichkeit einer Diagnose“ (*the impossibility of a diagnosis*)⁸¹ wäre nach meiner Ansicht also nicht einfach als „Skepsis“ zum Fazit der Interpretation zu machen, wie Klebes es tut.

Klebes’ Kommentar speziell zu *DrK* und der Deutungsspekulation zum *Gracchus*, in die die Erzählung mündet, sieht Sebalds Lesart als eine biografische, die auf dem „Schwindel“ (*deception*) der Konstruktion der gesamten Dr.-K.-Erzählung beruhe, die suggeriere, es lasse sich eine bestimmte Ursache (*determinate cause*) auffinden für den destabilisierten emotionalen Zustand Dr. K.s auf seiner Italienreise – nämlich seine Beziehung zu Felice.⁸² Mir ist nun nicht ganz klar geworden, warum ein solcher Versuch nur im Rahmen eines „Schwindels“ ‚möglich‘ bzw. zulässig sein sollte, denn ein wenig impliziert das doch, dass es per se eine Unmöglichkeit sei (?). Das läuft ja eigentlich auf die Behauptung einer

⁸¹ Klebes 2004: 131.

⁸² Klebes 2004: 133.

Unmöglichkeit jeglicher Biografik hinaus. Es erübrigt sich der Versuch, zwischen indizienbasierter Deutung, plausibler Mutmaßung, unterschiedlichen Graden der (offenen bis haltlosen) Spekulation bis hin zu ‚Fälschung‘ oder fiktionaler „Konstruktion“ zu differenzieren. Aber wie dem auch sei, jedenfalls leite diese Annahme einer biografischen *determinate cause* die Gracchus-Lektüre am Ende des Texts. Dort, wo bei Sebald die eigentliche Bricolage beginnt (mit der Heranziehung des „Fledermausbriefs“ vom 23./24. Febr. 1913), bricht Klebes’ Analyse ab. Stattdessen wendet Klebes sich nun, im letzten Abschnitt seines Aufsatzes, dem Schmetterlingsmotiv zu, das auch von anderen Interpreten zusammen mit dem Gracchus-Motiv behandelt wurde (allen voran 1997 von Oliver Sill). Denn – hier ist Klebes entschieden zuzustimmen – der Erzähler-Kommentator am Schluss von *Dr. K.s Badereise* hat, wenn er auch die Interpretation des Gracchus-Mythos offen vorführt und damit scheinbar die ‚offizielle‘ Lesart für *SG* liefert, keineswegs das letzte Wort, die Geister-Jagd der Leser nach dem untoten Jäger geht weiter.⁸³ Doch was Klebes dann zum Schmetterlingsmotiv (dazu gleich mehr) noch zu sagen hat, mutet recht tautologisch an: Es ist ihm im Wesentlichen wiederum eine Metapher für den ewig sich entziehenden Sinn, die Flüchtigkeit, Ungreifbarkeit, Unstetigkeit und ständige Metamorphose des Signifikats, „forever elusive“ ...⁸⁴ Geschenk.

Um auf die speziellere Frage nach der Deutung der Homosexualitäts-These am Schluss von *DrK* zurückzukommen: Scott Bartsch kommt in seiner (um es nochmals zu sagen: exzeptionell informativen) Studie zur Genese und Ausdifferenzierung von *Schwindel. Gefühle.* und *Die Ausgewanderten* aus dem polyzentrischen Komplex von Sebalds „Prosaprojekt“ auf das Thema der Homosexualität zu sprechen, nicht direkt in Bezug auf die Gracchus-Lesart in *DrK*, sondern im Kontext seiner Diskussion des „Gruppe-Ludwig“-Falls in *All'estero*. Der „homosexuelle Subtext“ (*homosexual subtext*) der Erzählung sei, so Bartsch, nicht wörtlich zu nehmen (als ein besonderes Interesse an Homosexualität als solcher), sondern stehe ‚metaphorisch‘ für soziale Ausgrenzung überhaupt. Eine spezifischere Verbindung mit der jüdischen (bzw. jüdisch-deutschen) Problematik, speziell der nationalsozialistischen Judenverfolgung, verzeichnet auch Bartsch, der jedoch nur recht knapp darauf eingeht.⁸⁵ – Wäre also ‚Homosexualität‘ hier verallgemeinernd einfach als das Paradigma einer ‚Abweichung‘ zu lesen? Einerseits sind ja die Homosexuellen eine weitere Opfer-Gruppe der nationalsozialistischen Verfolgung und Vernichtungspolitik (die mithin gewissermaßen als Stellvertreter der NS-Opfer fungieren würde im Text?). Andererseits geht

⁸³ Klebes 2004: 134.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Cf. Bartsch 2017: 113.

das Thema Homosexualität über die spezifischen historischen Komplexe der Judenverfolgung bzw. der jüdisch-deutschen Problematik bzw. des Nationalsozialismus hinaus und scheint, als *sexuelle* Abweichung, geeignet, den Konflikt zwischen sozialer Ordnung und individuellem Begehren paradigmatisch zu verallgemeinern. Auf einer bestimmten Linie dieser zweiten Deutungsrichtung gelangt man von einer historisch konkreten Betrachtung des sozialen Phänomens Homosexualität zu einer fundamentalen, ‚überzeitlichen‘ Opposition, die dem Freud’schen Grundkonflikt zwischen Lust- und Realitätsprinzip bzw. zwischen den Bedürfnissen, Wünschen, dem Glücksstreben des Einzelnen und den Forderungen der sozialen Ordnung analog ist.

Medin (2008), der die Fiktionalisierung der Person Kafkas in *SG* im Deutungsrahmen seiner übergeordneten (und m. E. überzogenen) These über die Genese von Sebalds Autorschaft als eine Art Harold-Bloom’sche Aneignungs-Aggression gegen Kafka betrachtet – was er übrigens mit einer für den vorliegenden Kontext (→ IV/7) interessanten (psychoanalytischen⁸⁶) Metaphorik der Einverleibung, des Verschlingens, Verspeisens, Verdauens, Umwandelns und Inkorporierens illustriert⁸⁷ –, kommentiert die Homosexualitäts-These in *DrK* als „a blatant act of misreading, intended, presumably, to conjoin homosexuality and Judaism because of their social marginalization“.⁸⁸ Freilich beruht, nach Medins zentraler These⁸⁹, Sebalds *gesamte* Kafka-Rezeption auf (strategischer, bewusster, mutwilliger) Fehllektüre und -interpretation. Auf eine eigentliche *Deutung* der vermuteten Verbindung zwischen Homosexualität und Judentum verzichtet auch Medin. Richard Gray (2017) fasst im Handbuch-Artikel zu Sebalds Kafka-Rezeption Medins (2010) Argument dahingehend zusammen, dass für diesen die jüdische „Assimilationsthematik den Kern dieser Episode“ – gemeint ist Anekdote von „vorgestern abend“ in dem Kafka-Brief – bilde, „und er [Medin] sieht Sebalds Vermengung der Assimilierungsproblematik mit einer homosexuellen Neigung als bewusste Missdeutung dieser Briefstelle, als eine Fehldeutung, die Homosexualität und Judentum als Formen von gesellschaftlicher Marginalisierung gleichsetze“ (SHB 271, mit Verweis auf Medin 2010: 132). Diese Interpretation enthält gegenüber dem knapperen Kommentar Medins in dem Aufsatz von 2007 keine substanziellen inhaltlichen Neuerungen, aber dafür eine deutlichere – und im Vergleich eindeutiger *negative* – Beurteilung. Die allerdings kaum über eine eher reflexhafte Empörung angesichts der

⁸⁶ ... namentlich auf Freuds Aufsatz *Trauer & Melancholie* (GW-X 427 ff.) zurückgehenden ...

⁸⁷ Cf. Medin 2008: 258 f.

⁸⁸ Medin 2008: 258 (Medins Analyse des Schlusses von *DrK* cf. 256 ff.).

⁸⁹ Siehe auch das umfangreichere Kapitel zu Sebald in Medins Buch *Three Sons* (2010), wo Sebald als einer von drei Kafka-„Söhnen“ (die andern beiden sind Philip Roth und J. M. Coetzee) behandelt wird; Medin entwickelt hier seine 2008 nur knapp angedeutete These zur zentralen Bedeutung Kafkas für Sebalds Autorschafts-Genese weiter, kommt freilich bei seiner eingehenden Lektüre Sebalds letztlich nicht über diese seine These hinaus.

vermutlich als Relativismus empfundenen ‚Gleichsetzung‘. Gray selbst skizziert einige richtige Beobachtungen, sowohl zu Kafkas Originalversion als auch zu Sebalds Verwendung der fraglichen Briefstelle in *SG*: Der ‚Fall‘ des Buchhändlersohns konkretisiert wesentliche Aspekte von Kafkas eigener Lebensproblematik, nämlich *zum einen* den Komplex Heirat vs. Junggesellentum (die Vorgeschichte um die gescheiterten Heiratsversuche, die bei Sebald freilich unterschlagen bzw. in dem stark abstrahierenden Halbsatz begraben wird: „dem fast alles in seinem Leben zum Unsegen ausgeschlagen hat“) sowie den damit aufs engste verbundenen Konflikt zwischen Literatur und ‚Leben‘ (ob allerdings, wie Gray und auch andere interpretieren, die armselige Existenz des Buchhändlersohns zwischen den Bücherregalen des väterlichen Geschäfts wirklich als ein ‚Wunschbild‘ für Kafkas Dichterproblematik taugt⁹⁰, scheint mir fragwürdig; freilich, es geht um *ein Leben zwischen Büchern* ... es wäre zumindest ein etwas schiefes, oder wenn man so will: ‚verschobenes‘ Wunscherfüllungsbild). *Zum anderen* aber betreffe die Faszination, die Kafka an dem Buchhändlersohn findet auch „das Wunder seiner scheinbar gelungenen Assimilation als Jude in die deutsche Oberschicht der Stadt Prag“ (SHB 271; cf. Kafkas Erläuterung des „Deutschen Casinos“: „einer zwar allgemeinen, aber unter den hiesigen Deutschen doch vornehmsten Vereinigung“).

Michael Niehaus kommentiert im Handbuch-Artikel zu *SG* die „von der Forschung kontrovers“ diskutierte ‚These‘ von der latenten Homosexualität Dr. K.s (oder Kafkas?) bzw. die gesamte Lesart des Gracchus-Irrfahrer-Mythos als „Abbuße einer Sehnsucht nach Liebe“ als „wenig originell und vor allem unterkomplex“ (SHB 25). Diesem Eindruck ist aus meiner Sicht zuzustimmen. Tatsächlich ist die *Wirkung* der erzählerisch-essayistischen Schlusspointe ein zugleich irritierender und etwas enttäuschender Eindruck: Die ‚These‘ ist eigentlich weder originell noch sonderlich überzeugend. Dass die geradezu klischeehaft ‚biografistische‘ (gleichsam ein idealtypisches Feindbild aller Anti-Freudianer und Anti-Biografisten abgebende) Homosexualitäts-These in Bezug auf den realen Kafka nicht nur arg krude, sondern darüber hinaus wohl auch gar nicht sehr plausibel ist, dürfte Sebald vermutlich sogar bewusst gewesen sein. Eine befriedigende Auflösung des ‚Gracchus-Rätsels‘ ist die Analyse in *DrK* jedenfalls keineswegs, und eben darin könnte, funktionalistisch gedacht, der strategische Stellenwert dieser seltsamen Schlussvolte liegen. Schließlich liegt ja auch die

⁹⁰ Dass „dieser Mann aus dem Unglück seines Liebeslebens das Glück eines von Büchern – d. h. von Literatur – umgebenen Junggesellendaseins schöpft“, wie Gray formuliert (SHB 271), scheint mir zumindest etwas gewagt angesichts der plastischen Beschreibung des Alltags dieses Mannes (der von Kafka wirklich ganz drastisch als *All-Tag* gezeichnet wird: „ein kleines Menschenalter“!): Er steht ja nur rum, staubt ab, liest auch eigentlich nicht, sondern schaut nur durch die (wohl auch literarisch nicht allzu hochwertigen) Bücher hindurch auf die Gasse, den lieben langen Tag ...

Bedeutung der ‚großen Vereinfachungen‘ (wie sie, freilich meistens auf dem Umweg über die zunächst erhebliche Verkomplizierung, etwa die Theoriegebäude Freuds und anderer ‚großer Denker‘ bieten) nicht sowohl in den dogmatischen Lehrsätzen als vielmehr in dem, was die Auseinandersetzung mit diesen, mit ihren Schwächen, Widersprüchen, ihrem unhaltbaren Reduktionismus zutage fördert.

Graben wir also, nach diesem kurzen Blick in die Forschungslandschaft, auf eigene Faust noch etwas weiter. Zunächst noch beim Buchhändlersohn verweilend, seien hier einige ergänzende Notizen kurz angeführt: So ist der *Fall* des Buchhändlersohns ein solcher – nämlich im Blick auf Kafkas eigene biografische Problemkomplexe – nicht nur in der oben skizzierten doppelten (Ehe-/Junggesellen- und Assimilationsproblematik), sondern in noch mehrfacher Hinsicht. Freilich hängen hier – das haben die Elemente des manifesten Trauminhalts ja so an sich („Überdeterminiertheit“, „Verdichtung“) – die verschiedenen Bedeutungsaspekte auf vielfältige und durchaus komplizierte Weise miteinander zusammen. Der Buchhändlersohn, der ja als solcher (als *Sohn*) eingeführt wird, lebt als 40-jähriger Junggeselle ganz im Schatten seiner Eltern, namentlich des Vaters, und verbringt den ganzen Tag, alle Tage – mithin ja den Großteil seines Lebens –, in dessen Geschäft. Ein „ewiger Sohn“ also.⁹¹ Kafka erwähnt sogar noch ganz beiläufig, dass sein eigener (Kafkas) Vater besondere Schadenfreude angesichts der Ereignisse um die gescheiterte Ehe des Mannes empfunden habe! Mit dem ‚Vaterkomplex‘ (der mit der Junggesellenproblematik zusammenhängt, aber doch etwas Eigenes darstellt) berührt die Episode von „vorgestern abend“ ein weiteres Thema von *Schwindel. Gefühle.*, das sich im vierten Teil als zentrales herausstellt (→ III/6). Im Grunde ist dieser Mann also doch nicht bloß ein „armseliger Mensch“ oder ein bewundernswerter Grenzgänger, sondern vor allem, zumindest potenziell, ein ‚Bruder‘ Kafkas bzw. Dr. K.s (wenn man auf diesen Kafkas Biographie überträgt, denn vom Verhältnis zum Vater ist in *DrK* ja mit keinem Wort die Rede). Als *Fall* ist er also zum einen biografischer Vergleichs-, ‚Parallellfall‘, zum anderen freilich auch abschreckendes Beispiel, eine Mahnung, ja drohende Zukunftsvision: wie arg es kommen könnte, wenn das Projekt ‚Selbstständigkeit‘ misslingt. Ein bedauerns-, bemitleidenswerter, vielleicht sogar verachtenswerter, aber doch ein Bruder – wie der bucklige Marmorzwerg in Verona, dem Dr. K. beim Herausgehen aus der Chiesa Sant’Anastasia durchs Haar fährt „wie einem Sohn oder jüngeren Bruder“ (*DrK* 165). Und tatsächlich wird ja auch der Buchhändlersohn in Assoziation mit der zwergischen Statur gebracht, wenn dessen ‚eigentümlich strammer Gang‘ laut Dr. K.s Charakterisierung den Eindruck des ‚Verwachsenen‘ macht. Dieser ‚eigentümlich

⁹¹ Bekanntlich lautet so der Titel einer der beiden ‚großen‘ deutschsprachigen Kafka-Biografien der jüngeren Zeit (von Peter-André Alt, München 2005).

stramme‘, an Verkrüppelung grenzend stramme Gang zum „Deutschen Haus“ ist vielleicht der physische Ausdruck dessen, wie angesichts vollendeter Erbärmlichkeit der Nationalstolz Haltung verleiht. Aber die Frage wäre hier tatsächlich, ob diese Haltung von Kafka bzw. Dr. K. – bleiben wir vielleicht zunächst bei Kafka – als Briefschreiber (erzählendes Ich) bzw. Verfolger (erzähltes/erlebendes Ich), eher bewundert oder verworfen wird (wahrscheinlich ja beides zugleich, aber vielleicht nicht gleichermaßen). Man muss schließlich auch daran sich erinnern, dass diese Episode ja offenbar als Erläuterung oder jedenfalls in irgendeinem Zusammenhang mit der vorangehenden Bemerkung angeführt wird: „Eben dort wo scheinbar und gesetzmäßig nichts zu genießen ist ergreift es mich immer“.

Dieser Satz bezog sich zunächst auf Kafkas emotionale Reaktion auf die Banalitäten in dem beigelegten Brief von Felices Schwester. Geht es hier also um die rührende Banalität oder die unbegreifliche Glückseligkeit des Toren, der an etwas so Illusionärem (wie Sebald verdeutlicht) wie dem Nationalstolz sein Genügen, sein bescheidenes geistiges Feierabendbrot findet? Dann wäre dieser Fall vielleicht zu verstehen als einer jener „vollkommenen Narren“, die Kafka bisweilen begegneten, was er jedes Mal „erfrischend“ fand.⁹² Und die Lusternheit, mit der K. den armen Buchhändlersohn verfolgt, wäre dann bloß das affektive Korrelat eines energetischen Transfers, mit dem der Vampir sich am Beispiel des vollendeten Narren stärkt bzw. „erfrischt“. Die kräftigende Wirkung geht aber vielleicht doch auch im Sinne eines bloßen („regressiven“) Wunschdenkens von der Unbeirrtheit, der ans Verwachsene grenzenden Strammheit eben, aus, mit welcher der Bruder zum Deutschen Haus pflügt: Eine Analogie, in dieser Hinsicht, zu der Selbstverständlichkeit und Naivität, die Kafka in dem Brief der Schwester empfunden haben mag. Und wenn es, wie oben angedeutet, in der auf diesen Brief bezogenen Bemerkung um die Simplität ginge, mit der eine/r sich mit dem eigenen Leben, der eigenen sozialen Existenz identisch fühlt, so wäre hier tatsächlich ein *tertium comparationis* zwischen dem Exempel des Buchhändlersohns und der Bemerkung über die Schwester gefunden.

Wie allerdings die Formulierung „wo scheinbar und gesetzmäßig nichts zu genießen ist“ genau aufzufassen sei, das *bleibt* „etwas undurchsichtig“. Ja, der nähere und fernere Kontext von Kafkas Lebenszeugnissen lässt für einen einigermaßen spekulationsfreudigen Leser sogar die Interpretation zu, dass die kräftigende Wirkung des Beispiels sogar von der *Widerwärtigkeit* des Mannes ausgehen könnte: dass also der – wie Sebald doch mit einiger Betonung herausstreicht (und das könnte man doch wohl als ein Indiz *gegen* die ‚homoerotische‘ Lesart der Episode bei Sebald selbst werten) – „in nichts anziehende, wo

⁹² Cf. etwa die in den Tagebuch-Einträgen vom 27. und 28. Februar 1912 mitgeteilte Anekdote.

nicht widerwärtige Mensch“, diese abstoßende Erscheinung gerade *als solche* eine anziehende, ja kräftigende Wirkung auf Dr. K. hatte, in einem durchaus perversen Sinne. So findet sich etwa im Tagebuch – und zwar im unmittelbaren Kontext der Italienreise von 1913! – eine Eintragung über einen gewissen „Professor Grünwald auf der Reise von Riva“ (!): wohl ein ein im Zug mitreisender Bekannter aus Prag. Dieser Prof. G. wird nun zunächst in Kafkas üblicher Beschreibungsmanier äußerlich geschildert, was bereits eher unappetitlich ausfällt. Doch dann wendet sich Kafka dem Verhalten des Mitreisenden zu: „Von der Freß- und Trinksucht besessen. Das Einschlucken der heißen Suppe, das Hineinbeißen und gleichzeitige Ablecken des nicht abgeschälten Salamistumpfes, das schluckweise ernste Trinken des schon warmen Bieres, das Ausbrechen des Schweißes um die Nase herum“ – und dann der abschließende Kommentar: „Eine Widerlichkeit, die durch gierigstes Anschauen und Beriechen nicht auszukosten ist.“ (KT 583) Und selbst eine derartige Anwandlung, die doch gewiss etwas befremdlich erscheinen mag, könnte man als Ausdruck einer Art Sehnsucht nach dem *Wirklichen* verstehen, ja – in einem etwas verschrobenen Sinne – nach dem ‚Leben‘.

Angesichts all dieser möglichen Lesarten, die die kleine Episode von „vorgestern abend“ ermöglicht – und zu denen sich konkrete Ansätze doch auch im manifesten Erzähler-Text von *Dr. K.s Badereise* selbst finden –, angesichts der Fülle und des Bedeutungsreichtums des Materials, das die freie Assoziation bei der ‚Traumanalyse‘ hervorbringt, mutet es dann wirklich eher plump als scharfsinnig an, wenn Sebalds Erzähler-Exeget zur Pointe auf ‚verborgene‘ homosexuelle Wünsche Dr. K.s verfällt. Gerade diese Plumpheit scheint mir aber ein geradezu ostentatives Signal für die Fassadenhaftigkeit solch expliziter Sinngebung – eine Art artifizieller Konstruktionsfehler, eine konstruierte Schwachstelle, die den exegetischen Eifer auf sich zieht. Bei Sebald freilich versteckt sich, anders als bei Freud, nicht das Sexuelle hinter einer unverfänglichen Fassade, sondern im relativ offenkundigen Themenfeld der „Liebe“ verdichten sich vielfältige Problemkomplexe.

[iii.] *Gracchus als Künstler-Mythos?* Ich schließe die Analyse zu der Episode um den Buchhändlersohn (an der wohl auch nach ausführlichster Analyse etwas Unergründliches bleiben muss) und damit die Betrachtung der Gracchus-Exegese in *Dr. K.* ab und wende mich, den Blick wieder auf die Gesamtkomposition *Schwindel. Gefühle.* erweiternd, einem anderen Aspekt der Gracchus-Figur zu, der in der Sekundärliteratur zu den gängigsten Deutungsaspekten des Motivs gehört. Dass Gracchus in *SG* als eine „allegorische Figur“ fungiere, darüber ist man

sich in der Forschung einigermaßen einig⁹³; die Frage lautet dann nur: Allegorie wofür? Das ist natürlich geradezu *die* Gretchenfrage der Interpretation von *Schwindel. Gefühle*. Der oben schon einmal am Rande erwähnte Aufsatz von M. Brunner über „Gesteigerte Formen der Wahrnehmung in *SG*“ (auch ein Titel, der zu unserem Thema der Traumarbeit als eine Form visionär geschärften Wirklichkeitssinns aufs schönste zu passen scheint; leider ist der Aufsatz selbst dann eher enttäuschend) bringt fast direkt am Anfang gleich die Feststellung⁹⁴, der Jäger Gracchus erscheine (*quite simply*) „als allegorische Figur“ für den „Wesenszug der Melancholie“ (geschenkt!) und für den „Status der Exterritorialität“ (je nun, es ist ein Untoter, der ruhelos auf dem Wasser herumfährt). „Sie steht aber auch für die Uneinholbarkeit der Bedeutung eines Textes und für die Unabschließbarkeit des Lektüreprozesses.“⁹⁵ Ei, freilich.

Auf den letzteren, metatextuellen Aspekt gehe ich hier nicht ein, ohne dieser Lesart vehement widersprechen zu wollen, nur scheint sie mir ein wenig banal bzw., sozusagen, in sich ruhend, selbstgenügsam. Der „Status der Exterritorialität“ soll uns weiter unten beschäftigen, an dieser Stelle geht es zunächst, ausgehend von der „Melancholie“, um den Deutungsaspekt der *Künstler-Allegorie*. Diese – naheliegende – Lesart (die nicht nur Sebalds Verwendung des Motivs betrifft, sondern auch bereits das Kafka'sche ‚Original‘), gehört zum festen Konsens der Forschungsliteratur. Im *SG*-Artikel des Sebald-Handbuchs wird schlicht und knapp auf „die poetologische Funktion“ des Motivs verwiesen (SHB 24). Unter diesem Aspekt ist „die Beziehung zwischen Literatur und Leben“ (24) nicht nur in der expliziten

⁹³ Wörtlich findet sich die Formulierung bspw. bei M. Brunner (2009: 477) und Sill (1997: 598 und passim; 2011: 120, passim); Sill (2011) spricht auch einmal von „allegorischer Verdichtung“⁹³ (S. 34), das passt hier auch sehr schön. Die feinen Unterschiede zwischen ‚allegorisch‘, ‚metaphorisch‘, ‚symbolisch‘ u. dgl. sind ja trotz (oder vielleicht auch wegen) des reichen Angebots an theoretischen Begriffsbestimmungsversuchen auch innerhalb der der professionell mit Ästhetik befassten Zunft notorisch ungeklärt, sodass eine gewisse Varianz der Bezeichnungen hinsichtlich der Jäger-Gracchus-Figur in *SG* nicht allzu viel heißen mag. In der vorliegenden Arbeit gehen alle diese verschiedenen Differenzierungen im Überbegriff der ‚Traumarbeit‘ auf, deren Verfahrensweisen man freilich nach Funktionsprinzipien – wie eben bspw. ‚allegorisch‘, ‚symbolisch‘ etc. – unterscheiden kann, was mir keineswegs als erbsenzählerisch-müßige Bemühung erscheint. Gleichwohl ist die Flexibilität und Vagheit des Konzepts nicht nur bequeme Ausflucht, sondern auch als dem Material angemessen gemeint: Der Traum benutzt eben *alles*, was sich ihm gerade bietet, er ist nicht wählerisch hinsichtlich seiner ‚Methoden‘ und Mittel. Und bekanntlich spricht Kipphardt bezüglich derselben ‚Verfahren‘ summarisch und undifferenziert von „metaphorischen“ Denkweisen, Sebald von „Symbolendenken“, von „Chiffren“ oder dgl. Angesichts dieses Begriffsrelativismus und terminologischen Kuddelmuddels schien es mir nicht sehr vielversprechend, dem meinerseits irgendwelche terminologischen Klärungsversuche entgegenzusetzen. Der phänomenologische oder, wenn man so will, idiographische Ansatz einer möglichst genauen Beschreibung und Analyse des konkret vorliegenden Materials scheint mir noch allemal die ergiebigste Methode.

⁹⁴ Es ist nicht ganz leicht, den sich bisweilen einstellenden Eindruck des Einfältigen an Brunners Aufsatz zu begründen. Ein wesentlicher Aspekt sind aber, glaube ich, die ziemlich häufigen knapp-parataktischen indikativischen Aussagesätze, etwa in der Art: „Die intertextuellen Bezüge zwischen [SG] und dem Werk Franz Kafkas sind Teil der poetischen Selbstvergewisserung Sebalds. Dabei ist für Sebald die Absage an den traditionellen, realistischen Erzählgestus fundamental.“ (476) Vielleicht lässt sich dieser Eindruck gar nicht unbedingt intersubjektiv vermitteln, oder zumindest nicht an jemanden, der sich nicht sehr gut im Sebald-Sekundärdiskurs auskennt. Es hat wohl auch damit zu tun, dass sich etliche dieser Aussagesätze in Brunners Aufsatz wie Zusammenfassungen von Forschungstopoi lesen, als wäre der Aufsatz eher ein Exzerpt, oder ein Wikipedia-Artikel etwa ...

⁹⁵ Brunner 2009: 477.

Gracchus-Interpretation in DrK ein Thema insofern, als über die Ortsangabe „Riva“ in der Erzählung eine biografische Lektüre mit Bezug auf Kafkas Riva-Aufenthalt⁹⁶ besonders nahegelegt wird; sondern sie ist auch das Thema der *Gracchus*-, ‚Allegorie‘ selbst, wenn man den untoten Jäger als Reflexionsfigur für die Schriftsteller-Problematik interpretiert. Dass Sebald Kafkas *Gracchus* so rezipiere, wird im Handbuch-Artikel indikativisch vorausgesetzt, und im selben handbuchgemäßen Ton gesicherten Wissens wird konstatiert, dass Sebald seinerseits das *Gracchus*-Motiv „zur Bestimmung – bzw. zur unmöglichen ‚Positionierung‘ – seiner selbst als Schreibendem“ verwende (24). Dagegen soll hier auch gar kein Einspruch erhoben werden. Allerdings ist zweierlei anzumerken. Zum einen: Sebald ‚liest‘ *Gracchus*, zumindest insofern ‚er‘ (bzw. natürlich sein Ich-Erzähler) dies explizit tut – nämlich in der oben betrachteten Textexegese am Ende von *Dr. K.s Badereise* –, ja vordergründig unter dem Deutungsaspekt der „Liebe“ bzw. Sexualität und eben nicht unter poetologischem Aspekt. Das ist natürlich, wie gezeigt, kaum mehr als letztlich eine erzählerische Finte, aber es bedarf, wie hier umfangreich vorgeführt, doch einiger interpretatorischer Bemühung, um hinter der kruden Fassade der ‚psychoanalytischen‘ Sexegese andere Bedeutungsaspekte herauszugraben. Und insofern *außer* der *expliziten* Exegese das *Gracchus*-Motiv ausschließlich in Form unmarkierter Zitate und Anspielungen als Element der ästhetischen Komposition verwendet wird – als „allegorische Figur“, die (wie Allegorien, Symbole etc. das so an sich haben) selbst der Deutung bedarf, um auf einen Begriff, ein Thema gebracht werden zu können –, kann man nicht ohne Weiteres davon ausgehen, dass Sebald *Kafkas Gracchus* als Schriftstellermythos verstehe.⁹⁷ – Zum anderen: So an Zweifelfreiheit grenzend plausibel die Deutung der *Gracchus*-Figur als Vehikel schriftstellerischer Selbstreflexion bei Sebald (und wohl auch schon bei Kafka) sicherlich ist, so fällt dennoch auf, dass eigentlich nirgendwo (sofern mir bekannt) einigermaßen *konkret* ausgeführt werden konnte, was denn nun eigentlich die ‚Inhalte‘ dieser Selbstreflexion sein sollten. Die Lesart scheint so selbstverständlich zu sein, dass man es offenbar kaum für nötig hält, näher auszuführen, welche poetologischen Positionen (und seien es auch unmögliche, die dazu noch in Anführungszeichen stehen) sich in dem Bild vom untoten Jäger eigentlich verdichten. Wenn das Bild die poetische Verdichtung ist, also quasi der ‚manifeste Trauminhalt‘, so ist die Rede von der „schriftstellerischen Selbstbefragung“ oder „poetischen Selbstvergewisserung“ Sebalds allenfalls eine Abkürzung der ‚Traumgedanken‘, noch kompakter und in gewisser

⁹⁶ Bzw. Aufenthalte: Kafka war ja eigentlich *zweimal* in Riva (1909 und 1913), aber meistens wird eher nur der Aufenthalt im Jahr 1913 als Hintergrund der *Gracchus*-Fiktion angenommen.

⁹⁷ Zumal der einzige (beiläufige) Kommentar zum *Gracchus*, der sich außerhalb des erzählerischen Werks, nämlich in Sebalds literaturkritischen Essays findet – am Ende des *Schloss*-Essays in BU (cf. 92) –, ebenfalls in eine andere Richtung weist; dort wird der *Gracchus* nämlich zum Thema der Todesmotivik herangezogen.

Hinsicht opaker als das durch ‚Traumbild‘ selbst. Ich bin also durchaus der Ansicht, dass es abermals unabdingbar ist, sich der anstrengenden Arbeit der Analyse zu unterziehen, wohl oder übel.

Eben einer solche gründliche Motivanalyse, mit dem Ziel der *Konkretisierung* (oder „Präzisierung“) der „Funktionen“⁹⁸ des allegorischen Gestalt, hat sich Oliver Sill in einem der frühesten, wegbereitenden Beiträge zur Sebald-Forschung vorgenommen. In diesem, seinem ersten Aufsatz zum Gracchus-Motivkomplex in *SG*, dem bereits erwähnten aus dem Jahr 1997, nähert sich Sill dem Komplex noch (rückblickend gesprochen: im Vergleich mit der späteren Interpretation desselben Materials in seinem Buch zu *Todesbildern in der Gegenwartsliteratur*, 2011, auf die ich unten noch zu sprechen komme) ganz im Rahmen einer autor- bzw. werkbiografischen „Hypothese“ über die zentrale poetologische Bedeutung des Gracchus-Motivs (darin ähnlich der späteren Ausgangsthese Medins, dass Kafka insg. diese Rolle für Sebalds Autorschafts-Genese gespielt habe): „Der Satz ‚Aus dem Jäger ist ein Schmetterling geworden‘ erscheint als *der* archimedische Punkt *aller* literarischen Anstrengungen, die der Autor Sebald unternimmt, um sich Klarheit zu verschaffen über die Voraussetzungen und Grundlagen seiner Existenz als Schriftsteller.“⁹⁹ Diese doch etwas hochgreifende These (die kursiven Hervorhebungen im Zitat sind von mir, verdeutlichen aber recht gut den umfassenden Anspruch) bezieht sich auf einen Satz, der in der Originalfassung der Handschrift, im Gracchus-Fragment B (der Szene mit dem Bürgermeister von Riva), von Kafka gestrichen wurde (cf. NSF-I-App. S. 272 [zu NSF-I 309,22]). Der Kontext ist die Dialogpassage, die – nachdem der Jäger erläutert hat, dass er zugleich tot und „gewissermaßen“ doch auch am Leben sei (NSF-I 309) – mit der Frage des Bürgermeisters beginnt:

„Und Sie haben keinen Teil am Jenseits?“ fragte der Bürgermeister mit gerunzelter Stirne. „Ich bin“, antwortete der Jäger, „immer auf der großen Treppe die hinaufführt. Auf dieser unendlich weiten Freitreppe treibe ich mich herum.“^[App 272:] Bald oben bald unten bald rechts bald links, immer in Bewegung, aus dem Jäger ist ein Schmetterling geworden. Lachen Sie nicht“ „Ich lache doch nicht“ verwahrte sich der Bürgermeister. „Sehr einsichtig“ sagte der Jäger.^[NSF-I 309:] Nehme ich aber den größten Aufschwung und leuchtet mir schon oben das Tor, erwache ich auf meinem alten in irgendeinem irdischen Gewässer öde steckenden Kahn. (NSF-I 309 / NSF-I-App. 272)

⁹⁸ Sill 1997: 599.

⁹⁹ Sill 1997: 601 (Hervorhebungen von mir).

Vor der Kritischen Edition der Handschriften-Fassungen war der Text nur in der ‚einheitlichen‘ Gracchus-Fassung der Edition Max Brods (montiert aus den Fragmenten B, C und E) verbreitet, es ist anzunehmen, dass auch Sebalds Textvorlage diese Brod-Fassung war (wenngleich ich es nicht für unwahrscheinlich halte, dass Sebald auch die Originalhandschriften in der Bodleian Library in Oxford persönlich in Augenschein genommen haben könnte). Bei der Herstellung seiner ‚synthetischen‘ Fassung – die dann bis zum Erscheinen der Kritischen Ausgabe faktisch der ‚kanonische‘ Gracchus-Text war – hatte Brod die gestrichene Dialogpassage, die mit dem Schmetterlings-Satz beginnt, wieder eingefügt, der (für Sill) entscheidende Satz ist also in dieser Fassung enthalten.¹⁰⁰ – Sills These von der zentralen Bedeutung des Satzes über die Metamorphose des Jägers zum Schmetterling beruht von vornherein auf der Prämisse, das Jäger-Gracchus-Leitmotiv in *Schwindel. Gefühle.* mit dem „Schmetterlingsmann“-Leitmotiv (Nabokov) in *Die Ausgewanderten* zusammen zu lesen. Ich kann sein Argument daher hier nicht angemessen darstellen, da meine eigenen Analysen (nicht zuletzt als notwendige Konsequenz ihrer eigenen Methodik, die doch um einiges eingehender noch und umständlicher sind als Sills „Präzisierungen“) auf die Textimmanenz von *Schwindel. Gefühle.* beschränkt bleiben. Zur einzeltextimmanenten Bedeutung zunächst der Gracchus-Figur allein liefert Sill 1997 jedenfalls folgende Deutungen: Die Figur werde in der Aufeinanderfolge ihrer einzelnen Auftritte in *SG* sukzessive als „ein Sinnbild des heimatlos gewordenen Schriftstellers“ lesbar.¹⁰¹ Für die poetologisch-autorbiografische Lesart des Motivs (Gracchus als allegorische Reflexionsfigur für Sebalds „Selbstvergewisserung“ oder „Selbstverständigung“ als Autor¹⁰²) ist die entscheidende Manifestation des Gracchus-Motivs die in der ‚autobiografischsten‘ der vier Erzählungen in *SG*, der Kindheitserzählung im vierten Teil, die unter diesem Aspekt gleichsam als die Urgeschichte, als Ursprungsmythos der poetischen Subjektivität des späteren Erzählers erscheint. In Sills Lektüre werden die Ereignisse um den Jäger Hans Schlag, der (ganz wie Gracchus) in eine Schlucht zu Tode stürzt, und insbesondere die Begegnung des kindlichen Ichs mit der leibhaftigen Leiche des Jägers (eine Begegnung, die sich übrigens ja in Gegenwart des Dorfarztes Dr. *Piazolo* abspielt, also inmitten der deutschen Schneelandschaft, in der die Szene sich diesmal zuträgt, nicht ganz ohne italienischen Beiklang bleibt) „zum lebensgeschichtlichen Ausgangspunkt, zur ‚Geburtsstunde‘ einer Welterfahrung, die zu berücksichtigen unabdingbar ist, um die geleistete Selbstverständigung

¹⁰⁰ Man findet die Brod-Fassung (nicht nur dieses Kafka-Texts) heute noch allenthalben im Internet, in virtuellen Bibliotheken wie Zeno.org oder Projekt-Gutenberg-DE, deren Bestand sich großenteils aus gemeinfreien Texten zusammensetzt.

¹⁰¹ Sill 1997: 605.

¹⁰² Sill 1997: 602 und 607.

des Autors Sebald im Modell der allegorischen Gracchus-Figur nachvollziehen zu können“.¹⁰³ Mit der dann folgenden ‚Identifizierung‘ des Hans Schlag der Kindheitserzählung als Gracchus (mittels des recht offenkundig ‚geschwindelten‘, kunstlos-plumpen Kunstgriffs der eintätowierten Barke, die angeblich der Obduktionsbericht verzeichne) vollzieht sich dann, so Sill, „ein Real-Werden der Allegorie Kafkas und eine Allegorisierung der eigenen Kindheitsgeschichte“.¹⁰⁴ Nur wird, trotz Sills solider Textarbeit und redlichen Präzisierungsbemühungen, nicht wirklich deutlich (zumindest nach meinem Empfinden), was denn nun die poetologischen Implikationen dieser autofiktionalen „Selbstverständigung“ sein sollten, einigermaßen konkret formuliert. Es scheint mir sehr bezeichnend (um nicht zu sagen symptomatisch), dass an dieser Schlüsselstelle des exegetischen Argumentationsgangs der Sekundärdiskurs in eine Art Raunen verfällt:

Denn die Stilisierung des Ichs zum heimatlosen, stets ruhelosen Wanderer ist die Konsequenz einer bis dahin unbekannten Erfahrung von Welt, in die der Tod plötzlich einbrechen kann, einer mysteriösen, rätselhaften, ebenso bedrohlichen wie bedrohten Welt, in der die Menschen, plötzlich und unerwartet, vom „Unglück“ [¹⁰⁵] heimgesucht werden können. (Sill 1997: 607)

Es wäre also, wenn ich die zitierte Passage recht verstehe, die Begegnung mit dem *Tod* (in Gestalt des toten Jägers), was in der allegorisierten Kindheitsgeschichte die poetische Sensibilität des Ich-Erzählers (bzw. des Autors Sebald) begründet. „Nur vor diesem Hintergrund wird auch verständlich, warum sich dem Ich auf seinen Reisen“ – also in AE und den 1987 situierten Reisen von Tirol nach W. und dann zurück nach England in RP – „die Welt als das Resultat eines fortwährenden Zerstörungsprozesses präsentiert“, „die dem aufmerksamen Beobachter erlaubt, allerorten die Spuren, Anzeichen und Vorzeichen vergangener, gegenwärtiger und kommender Katastrophen zu registrieren.“¹⁰⁶ Dass das *nur*, ausschließlich vor diesem Hintergrund möglich sei, wie Sill hier (noch) meint, hat er später selbst widerlegt. Auf diesen späteren Versuch komme ich im etwas weiter unten zu sprechen – sie führt zu einer anderen, eigenständigen Bedeutungsebene; verweilen wir aber vorerst noch ein wenig bei der Lesart des Jägers Gracchus als Schriftsteller-Allegorie: Das Selbstverständnis des Schriftstellers Sebald, seine poetologische Selbstauffassung wäre –

¹⁰³ Sill 1997: 607.

¹⁰⁴ Isenschmid (1997: 74) spricht in seiner Rezension zu SG hinsichtlich der nämlichen Textpassagen in RP von einer „Kafkaisierung“ der eigenen Biografie“.

¹⁰⁵ An dieser Stelle Zitatnachweis „(280)“; Sill bezieht sich auf eine andere Ausgabe von SG mit abweichender Paginierung. Es dürfte sich um eine Stelle handeln, die sich in der hier als Zitiergrundlage benutzten Fischer-Taschenbuchausgabe auf S. 270 befindet.

¹⁰⁶ Sill 1997: 607.

versucht man Sills frühe Deutungen, die an dieser Stelle eher Andeutungen sind, etwas genauer zu fassen – das eines ‚negativen Propheten‘, eines melancholischen Zeugen und Visionärs oder zumindest ‚Seismografen‘ der Welt als Zerstörungsprozess, und diese spezielle Konzeption eines Künstlertums ginge zurück auf ein Erlebnis, das dem Erzähler-Ich im Alter eines Grundschulkindes ein jähes Bewusstsein vom Tod vermittelt (und zugleich, wie Sill ebenfalls vermerkt, seine „Phantasie“ angeregt¹⁰⁷) habe? Auf der realistischen Erzählebene, wo der Jäger Hans Schlag als eine reale, historisch konkrete Person, gestorben um 1950 in W. zur Zeit der Kindheit des Erzähler-Ichs, zu lesen ist, wäre die Begegnung mit dem Leichenschlitten dann psychologisch als ein „traumatisches Kindheitserlebnis“¹⁰⁸ zu verstehen, und der spätere Gracchus-Spuk wäre nichts weiter als die intertextuell überhöhte Repräsentation der traumatischen Heimsuchung. Eine solche rationalistisch psychologisierende Deutung ist freilich Sebalds poetischer Praxis schlichtweg unangemessen. Doch auch die zitierte Lesart Sills, der ja diese ‚Urgeschichte einer poetischen Sensibilität‘ durchaus „allegorisch“ verstanden wissen will, erscheint letztlich nicht sehr überzeugend, wenn man sie auf das zentrale Mythologem der Gracchus-Geschichte bezieht: Denn das „Außerordentliche“ (um eine weitere von Kafka gestrichene Formulierung aus dem Gracchus-Komplex aufzugreifen¹⁰⁹) an Gracchus, das Skandalon, wenn man so will, ist ja nicht, dass er gestorben, dass er tot ist, sondern dass er *als Toter* weiterhin im Zwischenreich, im Niemandsraum der „irdischen Gewässer“ sich herumtreibt. Der *untote* Status der Figur wäre dann allenfalls wiederum auf der psychologischen Lektüreebene durch die Unzerstörbarkeit des Unbewussten (nach Freud) und den traumatischen Wiederholungsmechanismus zu erklären – also etwa dahingehend, dass der Jäger (psychologisch) zum ‚Untoten‘ werde dadurch, dass er eine Art Primärerfahrung darstellt, die im weiteren Lebensverlauf des Erzählers immer wieder aktualisiert wird bzw. überhaupt seine Weltsicht, seine „Welterfahrung“¹¹⁰ insgesamt grundiert.

Wenn diese Lesart (als *einer* unter multiplen Deutungsaspekten) nun auch nicht so ganz falsch erscheint, so ist doch zu fragen, wie ergiebig sie im Hinblick auf die Ausgangsthese einer *poetologischen* Funktion des Gracchus-Motivs sind. Sill (1997) arbeitet zum Schluss seiner Analyse anhand der von ihm identifizierten Anklänge an den biblischen Sintflut-Mythos im *Gracchus* heraus, dass die Weltsicht, die bei Sebald narrativ gestaltet

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ So formulierte es Michael Braun in einer zeitgenössischen Rezension zu SG in der *taz*. (Hier zit. n. Sill 1997: 607.)

¹⁰⁹ Siehe im Variantenverzeichnis zu NSF-I 310: „‚Ausserordentlich‘ sagte der Bürgermeister ‚ausserordentlich‘“ (NSF-I-App. 272).

¹¹⁰ Sill 1997: 607.

wird, ihre symbolische Entsprechung eben in den „irdischen Gewässern“ finde, die Gracchus ewig befahren muss. Das Niemandsland, die Wüste der irdischen Gewässer entspreche mithin der geschichtlichen Welt selbst als einem fortwährenden Zerstörungsprozess. Welcher Bewohner dieser Welt wäre dann aber *nicht* Gracchus? Oder ist das spezifisch *Schriftstellerische* an der Gracchus-Figur lediglich die Tatsache, dass die Welt in dieser Weise erlebt – oder, dem Wahrheitsanspruch der Poesie gemäß: als solche *erkannt* – wird? Hier kommt im Grunde Sills Interpretation mit der späteren von Peter Schmucker (2012) zur Deckung, der das bei Sebald gestaltete „Weltbild“ als ein gnostizistisches identifiziert und den Ursprungsmythos der Kindheits Erzählung in diesem Sinne liest. Aber das wird, aus Rücksicht auf die Systematik der Untersuchung, im III. Teil (Kap. 8) zu behandeln sein. Festzuhalten ist an dieser Stelle die Frage: wofür Gracchus eigentlich stehe? oder anders gesagt: wie ‚allgemein‘ man die allegorische Bedeutung des Motivs zu veranschlagen habe: *Ist der Jäger Gracchus ein Bild für etwas Bestimmtes, Besonderes, „Außerordentliches“, für irgendeine ‚pathologische‘ Abweichung, oder steht er für etwas wie ‚den modernen Menschen‘, letztlich für ‚uns alle‘?*

Sofern wir nicht (wie Josef Beuys behauptet hat – eine auf ihre Weise apokalyptische oder dystopische Vision, die freilich ganz im Gegenteil gemeint gewesen sein dürfte) einfach *alle* Künstler sind, würde die poetologische Lesart des Gracchus diese Frage eher eine Antwort im ersteren Sinne implizieren: Der untote Jäger Gracchus als Bild für die *condicio* des Künstlers, des Schriftstellers. Die von diesem Ansatz ausgehende Interpretation von Sill (1997) führt indes nur bis zu einem Punkt, an dem das negative, radikalpessimistische Weltbild in Sebalds literarischem Werk, das Schmucker später als „gnostizistisch“ zu beschreiben versucht hat, *konstatiert* wird (was immerhin 1997 noch nicht offene Türen einrennen bedeutete), unternimmt aber nicht mehr den Versuch, es weiter zu ergründen – das hieße für mich ganz konkret: *nach seiner Begründung zu fragen*. Anstelle einer solchen muss man so auf den fiktionsinternen Ursprungsmythos der Kindheits Erzählung zurückverfallen, wie es bei Sill ja tatsächlich der Fall ist. Unter dem poetologischen Aspekt der Künstler-Problematik wäre aus dieser Interpretation nur zu folgern, dass der Schriftsteller in besonderem Maße dieser Thematik des Todes, des „bedrohten Lebens“, wie Sill (1997: 610) formuliert, verschrieben wäre, gewissermaßen sein Amt darin finde, diese spezifische „Welterfahrung“ zu reflektieren. Das mag in Bezug auf Sebald nicht so ganz falsch sein, ich finde es aber doch etwas dürftig und recht unbefriedigend. Der ruhelose Untote wäre demzufolge jedenfalls ein Bild für die Heimatlosigkeit der Menschen in ihrer eigenen Geschichte, da diese als ein Zerstörungsprozess ohne Sinn und Ziel erscheint – es ginge also

letztlich um so etwas wie einen metaphysischen Heimatverlust, infolge dessen der Mensch ziel- und ruhelos in der Weltgeschichte herumgeistern muss. Die Erlösung oder ‚Heimkehr‘ wäre dann aber – analog zum „oben“ leuchtenden Jenseits im *Gracchus* – der Ausweg aus der Geschichte, also entweder so etwas wie ein *immanentes* ‚Ende der Geschichte‘, wie auch immer man sich das vorzustellen hätte, oder ein Ende der Welt selbst, also im Grunde eine wie auch immer geartete Eschatologie. Inwiefern dem eine poetologische Reflexion entspricht, wird zumindest für diesen Leser nicht ganz nachvollziehbar.¹¹¹

Ein ganz anderer Zugang über den Aspekt des Künstlertums ergibt sich, wenn man, von den Höhen der geschichtsphilosophischen Spekulation hinabsteigend, wiederum in die Niederungen des konkreten Materials begibt. Wenn man zunächst das „Sinnbild“ des Gracchus, alles textanalytische Handwerkszeug beiseite legend, einmal rein ‚intuitiv‘ auf die Künstler- bzw. Schriftstellerproblematik bezieht, so erscheint es recht unmittelbar einleuchtend als eine Variante des alten Topos einer Opposition von ‚Leben‘ vs. Kunst (bzw. hier speziell Literatur/Schreiben). Das Rätselhafte, Verwirrende, das über das eher simple Schema einer Parabel oder Allegorie im strikten Sinne hinaus die auf Exegese ausgehende Lektüre erschwert, ergibt sich – wie so oft bei Kafka – aus dem *Konkreten*, den Details. Wenn Gracchus also ein Bild des Schriftsteller sei, der zwar lebt und auf Erden wandelt, aber doch irgendwie ‚nicht richtig‘ lebt, was ja alles einigermaßen nachvollziehbar ist – aber für was steht bspw. die Gämse (auf der ja in seinem Gracchus-Kommentar auch Sebald herumreitet¹¹²)? Das blumengemusterte, gefranste Frauentuch? Warum (of all places!) der Schwarzwald? Für was stehen die Wölfe? usw. Hier hat man es freilich mit einer Problematik zu tun, die eine zum narrativen Syntagma ausgestaltete Bildlichkeit (in unterschiedlichen Graden) grundsätzlich mit sich bringt und die man etwa wie folgt skizzieren könnte: Die ‚Bild‘-Ebene (Signifikant/pictura¹¹³) ist nicht ‚flächendeckend‘ auf die und die ‚Bedeutungs‘- oder ‚Sinn‘-Ebene (Signifikat/subscriptio¹¹³) bezogen, sondern in Teilen durchaus autonom,

¹¹¹ Damit sei die Diskussion von Sills 1997er Aufsatz beendet. Als Nachtrag in der Fußnote sei aber noch ganz knapp die oben offen gebliebene Frage nochmals aufgegriffen, wie Sill denn nun den Zusammenhang zwischen Jäger (SG) und Schmetterlingsmann (DA) begreift. Ganz kurz (und gewiss verkürzend) gesagt, scheint mir seine Ausgangs- und Kernthese vom „archimedischen Punkt“ der künstlerischen „Selbstvergewisserung“ Sebalds letztlich wenig mehr zu bedeuten, als dass Sebald im Kafka’schen Gracchus- bzw. im (auf Nabokovs Autobiografie *Speak, Memory* zurückgehenden) Schmetterlingsmann-Motiv zentralen Themen seines eigenen Werks verdichtet fand, also (diesem Sebald-Bild zufolge): den Komplex Heimatverlust/Migration/Exil, die *historia calamitatum* sowie die ständige Todesnähe des Lebens als *seine* großen Themen. – Um es ganz deutlich zu sagen: 1997 schafft Sill es m. E. nicht, seine im Einzelnen wertvollen Beobachtungen unter dem Aspekt der Autorschafts-Poetologie zu einer überzeugenden Synthese zu bringen – wie es ihm dann später, in seiner 2011 publizierten Revision des älteren Aufsatzes, unter verändertem Blickwinkel gelungen ist (s. u.).

¹¹² (Auch ich komme noch darauf zu sprechen.)

¹¹³ Cf. das von Jürgen Link (2004) vorgeschlagene Modell einer ‚allgemeinen‘ „Symbolstruktur“ der ‚Sinn-Bildlichkeit‘.

man könnte auch sagen: auf sich selbst bezogen, „absolut“¹¹⁴. Sie entfaltet ein ‚Eigenleben‘ – dieses Phänomen ist bei Kafka besonders stark ausgeprägt.¹¹⁵ Bricolage zweiter Ordnung (also das intertextuelle Basteln mit dem selbst schon ‚gebastelten‘ Kunstmythos Kafkas, wie Sebald es vorführt) kann unter anderem auch heißen, an solchen Text-Elementen anzusetzen, die (etwa als ‚ausschmückende‘ Details) der ‚Bild‘-Ebene allein anzugehören scheinen, und in diese einen wesentlichen Anteil der eigenen, ‚sekundären‘ Traumarbeit zu investieren. – Doch ich will die theoretische Überlegung an dieser Stelle abbrechen und stattdessen den Versuch unternehmen, die Beziehungen zwischen Künstlertum bzw. Schriftstellerei und der Figur des Untoten etwas genauer zu bestimmen. Dazu komme ich noch einmal auf den Brief vom 23./24. Febr. 1913 zurück. –

Der thematische Aspekt einer ‚Pathologie des Künstlertums‘ bzw. speziell der ‚Verhaltensstörung‘ des Schreibens, den ich in Kap. I/2 vor allem an der *Beyle*-Erzählung aufgezeigt habe, ist im Verlauf der Untersuchung etwas in den Hintergrund geraten. Tatsächlich lässt er sich aber gerade in der betrachteten *Dr.-K.*-Erzählung als ein durchaus zentrales Problemfeld herausarbeiten. Mehrere Stellen der Erzählung und des essayistischen Schlusses im Besonderen bieten hierfür Ansatzpunkte. Ich gehe hier von der Stelle aus, an der von dem „Kindchen“ (Felices Nichte) die Rede ist: Auffällig ist, dass diese Stelle kurz vor Ende des Texts ganz unvermittelt (mit einem erzählerischen „übrigens“) noch angesprochen

¹¹⁴ Manfred Engel (2010a = KHB Kap. 4.1) diskutiert die spezifische Problematik von Kafkas Modus der ‚Uneigentlichkeit‘ mit Bezug auf das Konzept ‚absoluter Bildlichkeit‘, wobei er zwischen „absolut metaphorisch“ und „absolut metonymisch“ differenziert und letzteren Interpretationsansatz als Kafkas „absoluten Bildwelten“ angemessen postuliert (cf. 412 ff.). Im „metaphorischen“ Interpretationsmodus werde ein Element x der „Textoberfläche“ (Bild-/Pictura-Ebene) durch ein Element y der ‚Sinn‘-Ebene (subscriptio) ersetzt, während ein „metonymischer“ Interpretationsansatz die konkreten Bilder des Primärtext-Wortlauts nicht ‚übersetzen‘ wolle, sondern sie *verallgemeinere*: mit dem Ergebnis, dass ein abstrakterer Problembereich relativ unscharf umrissen wird, auf den das konkrete Bild dann mehr metonymisch (etwa im Sinne einer Synekdoche) als metaphorisch verweist und in welchem dann auch das ‚eigentlich Gemeinte‘, der (historische) ‚Sinn‘ zu verorten ist (414). – Sofern ich diese Ausführungen richtig verstanden habe, könnte man sie vielleicht dahingehend umformulieren: ‚Bild‘- und ‚Sinn‘-Ebene haben ein *tertium comparationis* auf der Ebene einer abstrakter formulierbaren Problematik; man könnte sie also gewissermaßen als strukturhomolog beschreiben. Das entspräche auch ganz der Konzeption Lévi-Strauss’ für das mythische Denken bzw. die intellektuelle *bricolage*. Es muss aber nicht unbedingt eine ‚Ähnlichkeit‘ im metaphorischen Sinne bestehen bzw. eine direkte Zuordnung von Pictura- und Subscriptio-Elementen. (Im Übrigen gilt selbst für eine ganz simple Parabel oder Allegorie im emblematischen Sinne, bei der die Elemente der ‚Bild‘-Ebene tatsächlich weitgehend auf ihre Verweis- oder ‚Stellvertreter‘-Funktion im Verhältnis zur übergeordneten ‚Sinn‘-Ebene beschränkt sind, dass ein bestimmter *Darstellungs-Stil* bei genauerem Hinsehen ‚funktionslose‘ Elemente produziert – die mitunter unbeabsichtigte, ja rezeptionsstörende Realitätseffekte im Sinne Barthes’ bewirken können –: Wenn bspw. eine Uhr in einer bildkünstlerischen allegorischen Darstellung die Zeit symbolisiert, so mag dieses Pictura-Element bei einem *formal* realistischen Abbildungsstil als konkretes Gerät im jeweiligen Epochenstil dargestellt sein, also etwa mit einem Holzgehäuse mit Verzierungen; die geschnitzten Ornamente des Uhrgehäuses haben dann wahrscheinlich keine eigenen Bedeutungs-Entsprechungen auf der Sinn-Ebene, weil nur die Uhr als Ganzes ‚bedeutet‘; sie gehören der Pictura-Ebene allein an.)

¹¹⁵ Cf. dazu die folgende Formulierung von Reiner Stach (2014: 406), die den Sachverhalt m. E. sehr gut trifft: „Nirgendwo bei Kafka werden irgendwelche ‚Aussagen‘ [...] lediglich illustriert, bei keinem Autor führt dieses Missverständnis des kreativen Prozesses mehr in die Irre als bei ihm. Kafka sucht nicht das Bild, vielmehr: *er folgt ihm*; und lieber verfehlt er sein Thema als die Logik des Bildes.“

wird vom Erzähler-Kommentator und dass dieser Einschub im Kontext nur schlecht motiviert wird. Es liegt nahe, diesem Detail als einer Art *punctum* die analytische Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Vorweg sei nochmals daran erinnert, dass die eigentliche Badereise-Erzählung mit dem Begräbnis des Selbstmörders Ludwig von Koch endet. Diese letzte Episode, die dem essayistischen Schluss der Gracchus-Interpretation unmittelbar vorangeht, hat eben als solche (als Schlussbild der ‚italienischen Reise‘ Dr. K.s) schon rein strukturell besonderes Gewicht; umso mehr im Lichte des Befunds, dass Sebald die (nach der Rekonstruktion der historischen Fakten anzunehmende) Reihenfolge der Ereignisse umkehrt: In Reiner Stachs biographischer Rekonstruktion des Riva-Aufenthalts geht der (von Kafka nicht erwähnte, aber historisch verbürgte) Selbstmord des Generalmajors Ludwig von Koch, der während Kafkas Aufenthalt im Sanatorium stattfand, der Liebesgeschichte um „die Schweizerin“ chronologisch *voran*. Ja, Stach deutet das einschneidende Ereignis des Selbstmords als *Auslöser* der Annäherung zwischen Kafka und der jungen Frau. In Sebalds Erzählung geschieht der Selbstmord dagegen erst *nach* der Abreise der Frau. Es liegt nahe, in dieser Chronologie eine bewusste erzähldramaturgische Manipulation zu sehen: In Sebalds Erzählung endet die Riva-Episode und damit die gesamte Reiseerzählung mit dem Begräbnis des Selbstmörders Ludwig von Koch. (In Stachs Version dagegen besteht die Pointe umgekehrt darin, dass die Beziehung zu jener jungen Frau Kafka „paradoxiert, wenn man an das auslösende Ereignis denkt – nach Wochen der Versteinerung zurückholte unter die Lebenden“.¹¹⁶) Zusammen mit anderen einschlägigen Stellen, die sich über den Gesamttext verteilen, bildet die Episode um den Selbstmord Ludwig von Kochs so etwas wie einen als intermittierenden Diskursstrang durch *SG* laufenden „Diskurs über den Freitod“¹¹⁷. In diesem Zusammenhang nun könnte man die beiden letzten, als Fragen formulierten Sätze der *Dr.-K.-Erzählung* lesen. Ja, falls ich die (für mich wirklich rätselhaft-ominöse und durchaus irritierende) Frage bezüglich des „Kindchens“ („welcher Liebe hätte es nicht bedurft ...“) nicht völlig falsch verstehe, dann wird sogar das dubiose Thema einer gleichsam prophylaktischen ‚Euthanasie‘ berührt (?).

Diese Briefstelle über Felices Nichte – von der man sich ja fragen kann, warum sie bei Sebald überhaupt aufgegriffen wird – eröffnet aber noch einen anderen Diskurs, der im Hinblick sowohl auf das Thema Künstlertum als auch auf den kulturkritischen Deutungsaspekt (der im weiteren Verlauf der Untersuchung zentral werden wird) von großer Bedeutung ist. Denn der konkrete Gegenstand oder Anlass der brieflichen Rede ist hier ja eine

¹¹⁶ Stach 2004: 425.

¹¹⁷ So lautet der Untertitel des Essays *Hand an sich legen* von Jean Améry (der dann ja tatsächlich Suizid begangen hat) – ein Autor, mit dem Sebald sich intensiv befasst hat.

Fotografie, die Felice Kafka (bzw. Dr. K.) leihweise einem früheren Brief beigelegt hatte. Dazu gibt es einiges an Forschung und ich kann hier dem Diskurs über das Thema Fotografie bei Sebald nicht annähernd gerecht werden; das – für die vorliegende Arbeit – Wesentliche scheint mir aber (ohne behaupten zu wollen, dass vertiefende Spezialuntersuchungen mit Rückgriff auf die einschlägigen theoretischen Lektüren Sebalds – *notably* Roland Barthes, Susan Sontag, Walter Benjamin – nichts Interessantes hinzuzufügen hätten) tatsächlich enthalten in den vielzitierten Formulierungen – aus dem Essay zur „Eschatologie bei Stifter und Handke“ in *BU* bzw. in dem zu Jan Peter Tripp in *LL* – über die Fotografie als „Leichengeschäft“, „die Auslöschung der sichtbaren Welt in endlosen Serien der Reproduktion“, den „inzwischen omnipräsenten Mann mit der Kamera“ als „einen Agenten des Todes“¹¹⁸ (*LL* 178) und von der „ebenso erfahrungsgierigen wie erfahrungsscheuen Technik des Photographierens“, die eben nicht das Eingedenken, das Vergessen befördere¹¹⁹ (*BU* 178). Bei diesen (für den Fotografie-Diskurs bei Sebald zentralen) Textstellen handelt es sich in beiden Fällen um direkte Vergleiche zwischen Verfahren der Repräsentation, wobei Fotografie jeweils als negativer Vergleichspartner der ‚handwerklichen‘ Bildkunst (Malerei und Grafik, *LL*) bzw. der sprachlichen Weltbeschreibung (Literatur, *BU*) als positiv dargestellter ‚Kunst im eigentlichen Sinne‘ gegenübergestellt wird.

Der im vorliegenden Zusammenhang relevanteste Bezugstext ist dagegen sicherlich der Essay *Kafka im Kino* (ein über den publizistischen Anlass weit hinausschweifender Rezensionssatz zu Hanns Zischlers Studie *Kafka geht ins Kino*, in *CS*). Dort reitet Sebald ausgiebig auf den medientheoretischen Gespenster- und Traum-Topoi des Kinos bzw. der Fotografie herum: das Geisterhafte, *Unheimliche* des Mediums, das „jenseitige“ [Kleinschreibung sic, *CS* 198], die Todesnähe der fotografischen Bilder usw. Sebald arbeitet dort, so essayistisch-flott wie in wenigen anderen Texten und dabei recht prägnant, einen Gegensatz zwischen „Leben“ und „Bildern“ heraus, dahingehend, dass Kafkas Besonderheit zu einem wesentlichen Teil in einem gleichsam „überentwickelten Blick“ bestanden habe, der im Reich der Bilder abenteuer als geisterhafter Ersatz für ein (aus gleichsam konstitutionellen Gründen, wenn man hier als Konjektur Kafkas eigene ‚Erklärung‘ einfügt, nicht zu habendes) sozusagen vollgültiges Leben in der vollplastischen Wirklichkeit. „Sein [Kafkas] ganzes Schreiben kann man verstehen als eine Form des Noktambulismus“ (*CS* 202): Bezieht man diesen Satz auf das Gracchus-Motiv in *SG*, so wäre der untote Jäger tatsächlich eine Allegorie der Schriftstellereexistenz – zunächst der Kafkas bzw. Dr. K.s, aber sicherlich auch darüber

¹¹⁸ Diese Aussage mit explizitem Bezug auf Roland Barthes (ohne genauere Quellenangabe, aber höchstwahrscheinlich *Die helle Kammer*).

¹¹⁹ Im Kontext expliziter Bezug auf Susan Sontag, *On Photography*.

hinaus; die Frage ist nur, wie der (hier, im Essay, ja wiederum nur metaphorisch formulierte) ‚Befund‘ begrifflich zu fassen und wie er zu einer poetologischen Aussage zu verallgemeinern wäre. Bilder, heißt es jedenfalls sehr explizit, „waren ihm [Kafka] offenbar Ersatz für ein Leben, das er nicht haben konnte, ein substanzloses Futter, aus der er in seinen Tag- und Nachträumen fortlaufend die fantastischsten Szenarien entwickelte“ (CS 202). (In diesem Kontext fällt übrigens auch die Formulierung von Kafkas Leben und Schreiben als einer „fast ununterbrochenen, [...] Traum- und Trauerarbeit“, 203). – Was nun die vom Erzähler in DrK selbst gestellte interpretatorische Frage nach der Schuld am bzw. der Verursachung von Gracchus’ „außerordentlichem“ Schicksal betrifft, so spricht der Kino-Essay von der unstillbaren *Gier*, mit der „die Toten diejenigen umkreisen, die noch nicht gestorben sind“ (202). Gracchus wäre aber nun – wenn wir uns ganz nüchtern an den Text selbst halten – gerade kein Beispiel für „die Wiederkehr der um ihr Glück Betrogenen“ (CS 204); zumindest, wenn man seinen (freilich durchaus unzuverlässigen) eigenen Angaben einmal Glauben schenkt, so war er so „gern gestorben“ wie er gelebt hatte, ja hatte mit Freuden den Tod als Teil des Lebens, wenn man so sagen kann, akzeptiert, sich in den Gang der Natur gefügt. Doch dazu gleich.

Um auf den Brief und die Stelle über das „Kindchen“ zurückzukommen: Man kann diese Stelle zweifellos in den eben skizzierten Zusammenhang der ‚Bildersucht‘ stellen, welcher der historische Kafka namentlich in seiner Korrespondenz mit Felice (handelt es sich dabei doch insgesamt um das aporetische Projekt einer schriftgebundenen Eroberung des Lebensglücks) bisweilen besonders rückhaltlos sich hingibt. Immer wieder fordert Kafka Felice auf, ihm Bilder zu schicken, was sich nicht nur auf Bilder beschränkt, die Felice selbst zeigen. Freilich geht es ihn dabei zunächst darum, sich anhand von Abbildungen von Personen ihres persönlichen Umfelds etc. das *Leben* seiner fernen Verlobten vorzustellen. Der hier in Rede stehende Brief Nr. 446 beginnt mit den Worten: „Zuerst, Liebste, um es nicht immer wieder zu verschieben (es hat Dir vielleicht schon Sorgen gemacht), schicke ich Dir das Bild Deines Nichtchens zurück“ (KB 106; darauf folgen die bei Sebald wiedergegebenen Sätze: „Ja, dieses Kindchen usw.“) Und kaum hat er das geliehene Foto zurückgegeben, verlangt er *mehr*: „Hast Du in Deinem Medaillon ein anderes Bild? und könnte ich auch das noch sehn?“ – Die ‚Gier‘ oder, sagen wir, Sehnsucht, die sich hier kundzutun scheint, steht nun – ob als Symptom oder nicht vielmehr als deren *Ursache*, bleibt noch zu überlegen – in Verbindung mit der ‚Krankheit‘ oder *condicio*, die im Bild des untoten Jägers symbolisiert ist und deren Benennung die allgemeine Kategorie darstellen würde, unter der man Dr. K.s Fall einsortieren müsste. Und wenn wir der gängigen Hypothese folgen, derzufolge diese

Kategorie einfach das Künstlertum bzw. speziell die Schriftstellerei ist, so bestünde deren spezielle Pathologie hier in der Beziehung des Schreibenden zum Totenreich der Bilder: in der Verlagerung der Lebensbezüge auf die – eben doch nicht *ganz* jenseitige – *Zwischenebene* (Zwischenreich) der Repräsentation.¹²⁰ Ich versuche das nochmal etwas verständlicher auszudrücken:

Sebalds erzählerische Reflexion über eine ‚Pathologie des Künstlertums‘ bezieht sich fast nirgends auf so etwas wie lebens- oder alltagsnahe, wenn so will, ‚lebenspraktische‘: unmittelbar *soziale* Aspekte der Problematik von ‚Kunst/Literatur vs. Leben‘. Zwar enthalten seine Essays einige Ausführungen, die man als (literatur-) ‚soziologisch‘ durchgehen lassen könnte (allerdings beschränken sich auch diese vielfach auf eher ‚symbolische‘ Aspekte und deuten konkrete Aspekte wie etwa ökonomische, institutionelle usw. allenfalls an); insgesamt bleiben direkt zwischenmenschliche Aspekte des Künstler-Seins aufgrund der erzählerischen Rahmensituation und des typischen Sebald-Personals (von sozialen Bindungen befreites, ständig alltagsfern herumreisendes Erzähler-Ich, eremitische Junggesellen-Künstlerfiguren) außen vor. Und es stimmt schon, dass ‚Schreiben unter Kunstzwang‘¹²¹ bei Sebald grundsätzlich mit einer Tendenz zu fast hagiografischem Pathos thematisiert wird – als schwere Bürde (mit einem gewissen Beiklang von Ehrenamt immerhin) oder ganz desolat als „Verhaltensstörung“, „Zwangshandlung“ (LL 6, 62). Eine positiv-*profane* Zielsetzung, die nicht Erkenntnis, „Wahrheit“ o. dgl., sondern so etwas wie ‚Selbstverwirklichung‘ oder gar ‚Kommunikation‘ (wie einmal Max Frisch als einen Zweck des Schreibens angab) mit dem Schreiben verbindet, ist in Sebalds poetologischer Reflexion an den äußersten Rand gedrängt, wo nicht ganz abwesend. Auch dann, wenn man sich auf den negativen Aspekt der Opposition von ‚Kunst‘ und ‚Leben‘ beschränkt, so thematisiert Sebald praktisch nirgendwo (mit Ausnahme seiner Interviews, die überhaupt ein ziemlich eigenständiges Gebiet seiner literarischen Hinterlassenschaft sind¹²²) alltagsnahe Aspekte (wie bspw. die

¹²⁰ Will sagen: Der Wirklichkeitsbezug findet gleichsam indirekt auf Ebene der *Darstellung* statt, deren besondere Probleme und Schwierigkeiten die spezifischen Sorgen des Schreibenden ausmachen. Es geht immer um die richtige *Beschreibung* – das Problem der „Wahrheit“ –, was sich wiederum unter dem Leitbegriff der ‚Diagnostik‘ fassen ließe: Die Anstrengung des Schreibers ist auf das Gelingen der *Darstellung* gerichtet; damit ist aber, so scheinen mir die pessimistischeren Einlassungen Sebalds zu implizieren, letztlich wenig gewonnen. Das wird vollends deutlich in *Austerlitz*: Die erfolgreiche Richtigstellung der narrativen Zusammenhänge fällt nicht mehr – wie bei Freud – zusammen mit der Erlösung (Heilung), sondern der Fluch bleibt bestehen, wenn auch die Erkenntnis, das Herausfinden der Wahrheit, trotzdem als Wert bestehen bleibt. Es wird aber die praktisch-therapeutische Wirkung erheblich infrage gestellt. Ob letztlich nicht doch so etwas wie (Selbst-) Erkenntnis, die Chance der *Einsicht* und damit die Hoffnung auf ein *besseres* ‚nächstes Mal‘ sich verbindet mit der Bemühung um die ‚richtige Darstellung‘, wird gerade in Sebalds *literarischem* Werk (im Unterschied zum literaturkritischen) zusehends in der Schwebe gehalten.

¹²¹ In Anlehnung an eine Formulierung Max Frischs (aus *Montauk*, cf. S. 24).

¹²² Der Ansprechpartner für diesen Sebald-‚Sonderforschungsbereich‘ (einer der bislang noch nicht völlig überbevölkerten der Sebald-Forschung, wo also noch etwas frische Luft übrig ist) ist derzeit und bis auf weiteres

mikrosoziologische – familiäre – Problematik des ‚Kreativen‘), unter denen sich die Figur ‚Kunst vs. Leben‘ beschreiben ließe als eine Art Interessenkonflikt, der sich aus der Konkurrenz von zwischenmenschlichen Bindungen und geistigem *telos* ergibt oder etwa ganz praktisch aus der zeitaufwändigen und weitgehend ‚asozialen‘ Produktionsweise – eine Problematik, die sich etwa an der Kategorie der schreibenden Familienväter studieren ließe (mit dem kanonischen Fallbeispiel Thomas Mann), zu der Sebald schließlich selbst gehörte (während unklar bleibt, ob das für den autornahen Ich-Erzähler ebenfalls gilt). Sebald konzentriert sich dagegen um einen eher *psychologischen* Aspekt der ‚Pathologie des Schreibens‘. Es geht ihm offensichtlich um eine Art *déformation professionnelle*, die sich metaphorisch als ‚Nekrophilie‘ beschreiben ließe. Das ikonischste Beispiel in *Schwindel. Gefühle.* ist wohl Beyles fetischistische ‚Liebe‘ für den Gipsabdruck von Métilde Dembowskis Hand (siehe dazu Kap. I/2 dieser Arbeit).

Wenn man nun versucht, all das, was voranstehend im Allgemeinen über Sebalds poetologische Reflexionen zur ‚Pathologie des Künstlertums‘ und zum „Laster der Schriftstellerei“ (LL 6) gesagt wurde, auf die Briefstelle über das Foto von Felice Bauers Nichte und Sebalds Ausführungen zu Kafkas ‚Bildersucht‘ zu beziehen, so fällt auf, dass die Literatur/Kunst hier nicht im gleichen Maße als positives *Gegenstück* zur ‚Geisterwelt‘ der Bilder erscheint wie in den zitierten Kommentaren zur Fotografie. Ganz ohne Zweifel ist es Sebalds Intention auch hier nicht gewesen, Literatur mit der technischen Reproduktion von Welt (die Tätigkeit des Schriftstellers mit dem „Leichengeschäft“ der Abbildproduktion) gleichzusetzen. Es wird im weiteren Verlauf der Untersuchung zu sehen sein, ob fortgesetzte interpretatorische Bemühungen diese verworrenen Komplexe zu einer hypothetischen Aufklärung zu bringen vermögen. An dieser Stelle sei vorerst die *Assoziation* der patho-poetologischen Reflexion mit der medienkritischen lediglich verzeichnet. Konkret auf Kafka/Dr. K. und seine Korrespondenz bezogen, deren Charakter ja hier nicht von ungefähr mit der Bezeichnung „Fledermausbriefe“ evoziert wird, könnte man den Befund, innerhalb der Metaphorik, etwa so verdeutlichen: Dr. K., der Schreibende, ist der Untote, der selbst nicht richtig am Leben teilhat, aber es doch gierig verfolgt und sich an der Lebenskraft anderer nährt (was ja kein rein nutritiver, sondern ein erotischer Vorgang ist). Man könnte die Episode um den Brief der Schwester und den Buchhändlersohn in diesem Sinne verstehen: Dr. K. ergötzt sich im Grunde an der vitalen Einfalt des fremden Lebens. Die Lebensform, die damit beschrieben ist, ist offensichtlich die des *Vampirs*. Andererseits ist der Blutkreiskauf, über den diese Anzapfung geschieht, ein seinerseits geisterhafter, nämlich vornehmlich im

wohl Thorsten Hoffmann. Ich verweise an dieser Stelle nur auf den von Hoffmann verfassten Überblicksartikel im Sebald-Handbuch von Niehaus/Öhlschlager (Kap. II.D – „Interviews“, 108–112).

Medium der Schrift und durch Austausch von Briefen, Bildern, Fotografien, stattfindender. Noch im Versuch, die lebendige Wirklichkeit auf eine zwischen Symbiose und Parasitismus schillernde Weise zu erreichen, verfällt der Untote der Nekrophilie.

Grundlegend für eine poetologische Lektüre des Gracchus-Motivs in *Schwindel. Gefühle*. ist die durchgängige Assoziation der poetologischen Thematik mit dem Thema der „Liebe“. Das wird nicht zuletzt deutlich an der (in *Beyle* auffällig beiläufig behandelten) Kristallisationsmetapher. Claudia Öhlschläger hat gezeigt, dass diese – bei Stendhal ein Modell für den psychologischen ‚Mechanismus‘ der Liebe, die Überdeckung des Liebesobjekts (im Bild: des Zweigs) durch die Imaginationstätigkeit der Psyche des Verliebten (Mineralisation durch Salzkristalle) – von Sebald auch poetologisch gedeutet wird. Wenn man den Vorgang der Bedeckung durch Salzkristalle als (wörtlich aufgefasste) *Be-* oder *Über-Schreibung* reformuliert, kommt man der mutmaßlichen Bedeutung des Bildes schon ziemlich nahe. Die Rede von der „Kristallisationsfigur“, zu der der Buchhändlersohn Dr. K. im Kommentar des (Nach-)Erzählers wird, ließe sich dann auch metapoetisch lesen, als Charakterisierung eben des Vorgangs der ‚Traumarbeit‘, um den es hier geht. „Kristallisation“ wäre dann letztlich (von der Frage ganz absehend, inwiefern das dem tatsächlichen chemisch-physikalischen Vorgang entspricht) vielleicht sogar nichts anderes als eine andere Formulierung für den Vorgang der ‚Verdichtung‘. Man hätte es also mit einem poetologischen Sprechen in der Bildlichkeit der „Liebe“ (Sexualität) zu tun! (Ich würde aber eher davon ausgehen, dass die Kopräsenz beider Bedeutungen selbst den Charakter der Verdichtung zeigt, es sich also um Ambiguität, Polysemie handelt, d. h. um reziproke Wirkungen zwischen den semantischen Komplexen statt um das *One-way*-Modell ‚X steht für Y‘.)

In diesem Zusammenhang ist nun eine Textstelle anzusprechen, die oben gänzlich unkommentiert zitiert wurde und deren Auffälligkeit doch sogleich die Aufmerksamkeit des Analytikers auf sich zieht. Es handelt sich um den Erzähler-Kommentar zu der knappen Angabe aus Gracchus’ Selbstauskunft: „beim Verfolgen einer Gemse – *und ist das nicht eine der eigenartigsten Falschmeldungen aller Erzählungen, die je erzählt worden sind?* –, beim Verfolgen einer Gemse also aus einer Felswand zu Tode gestürzt“ zu sein (DrK 180, meine Hervorhebung). Diese Gemse (heute: Gämse), auf der Sebald hier doch recht indezent herumreitet, ist in der Forschungsliteratur sowohl zu Kafka selbst als auch zu Sebald Gegenstand einiger Spekulation gewesen. Die von Sebalds Erzähler insinuierte „Falschmeldung“ betrifft zunächst und scheinbar (?) die simple Tatsache, dass im Schwarzwald keine Gämsen vorkommen, wohl auch vor 1500 Jahren (zu Gracchus’

Lebzeiten, seinen eigenen Angaben zufolge) dort nicht. Die Kafka-Forschung hat indes die Lesart hervorgebracht, der zufolge „Gemse“ ein zur damaligen Zeit im k. u. k. Reich gebräuchlicher flotter Ausdruck für Prostituierte gewesen sei, der überdies in Kafkas Heimatstadt Prag noch zusätzlich durch das stadtbekannte Bordell in der *Gemsengasse* untermauert wurde, sodass man die Verfolgung der „Gemse“ in Gracchus’ Fall-Geschichte etwa als Chiffre für Schürzenjägerei verstehen könnte. Auf dieser Lesart baut bspw. Schmucker seine Interpretation des Gracchus-Komplexes bei Sebald (auf Basis der Sebald’schen Formulierung von der „schuldhaften Verkettung alles organischen Lebens“, aus dem Stifter-Handke-Essay in *BU*): Die „Schuld“, die zu Gracchus’ Sturz und Fluch führt, ist in dieser Lesart also die einer sexuellen ‚Verfehlung‘ oder (gnostizistisch-grundsätzlich) das sexuelle Begehren überhaupt. Der „Falschmeldung“-Kommentar ließe sich aber auch auf die ‚Homosexualitäts-These‘ beziehen, was dann bedeutend würde: Er wird wohl keine ‚Gämse‘ verfolgt haben. Hier ergibt sich eine neue Analogie zwischen der Gracchus-Fall-Geschichte und der Episode von „vorgestern abend“: Verfolgen der Gämse / Verfolgen des Buchhändlersohns. Andererseits ist es bei der ‚realen‘ Gracchus-Figur in *SG-RP*, dem Jäger Hans Schlag in W., dann tatsächlich eine heterosexuelle ‚Transgression‘ (unehelicher Geschlechtsakt, im dörflich-katholischen Nachkriegsdeutschland ‚Fehltritt‘ genug), also wirklich eine ‚Gämse‘, die anscheinend (wenn man chronologisches Nacheinander als Kausalität deutet) den tödlichen Sturz des Jägers verursacht. (Dazu mehr in III/6.) Allerdings ist die eigentliche Frage wohl doch nicht die nach der Todesursache – nicht in seinem verfrühten Ableben liegt das „Außerordentliche“ von Gracchus’ Schicksal, sondern darin, dass er noch immer auf Erden herumgeistert –, sondern die, worin die *Schuld* bestehe, die ihn als Untoten ins Zwischenreich bannt: Das eigentliche „Unglück“ ist ja die Unfähigkeit, „aus dem Leben zu gehen“, und wie es *dazu* kam, ist die zentrale Interpretationsfrage, die Sebalds Erzählerkommentar stellt. Diesbezüglich bietet m. E. der (bei Sebald nahezu wörtlich zitierte) Wortlaut der Gracchus-Erzählung selbst die aufschlussreichste Erklärung: Die Fähre zum jenseitigen Ufer habe „durch eine falsche Drehung des Steuers, einen Augenblick der Unaufmerksamkeit des Führers, eine Ablenkung durch die wunderschöne dunkelgrüne Heimat des Jägers, die Fahrt verfehlt“, so die bei Sebald wiedergegebene Version. Das sagt im Kafka’schen Originaltext der Jäger selbst – er will dem Bootsmann die Schuld an seinem Unglück geben. Ein gleichsam *touristischer* Blick auf die Landschaft des Schwarzwald: Die Destruktivität der massenkulturell-kleinbürgerlichen Sehnsuchtsindustrie erweist sich so noch auf der Schwelle zur Transzendenz.

Bezieht man diese Schuldfrage auf die poetologischen Aspekte des Gracchus-Motivs, so ergeben sich folgende Deutungs-Möglichkeiten. – Sebald spricht von „illegitimer Ergriffenheit“. Dazu gibt es eine Parallelstelle im Kafka-Kino-Essay. Dort ist die Rede von Bildern, die Kafkas Blick und der daraus sich herschreibende, anatomisch zergliedernde Beschreibungsstil in den Tagebüchern von den realen Menschen „sozusagen illegitimerweise“ mache, wobei der Beobachter zugleich ‚unendlich distanziert‘ und ‚von Sehnsucht verzehrt‘ sei. Eben *diese Mischung* macht den Untotenstatus aus: die literarische Distanz bei gleichzeitiger Gier nach dem Lebendig-Wirklichen. Illegitim, „weil es verboten ist, mit einem derart unbarmherzigen Blick die Mitmenschen anzuschauen“ (CS 198). – Die aus dem biografischen Hintergrund des Riva-Aufenthalts ableitbare, ganz profane ‚Schuld‘, die sich aus der (platonischen?) Kur-Liebschaft des Verlobten ergibt – ja ganz einfach ein ‚Seitensprung‘ in moralischer Formulierung –, wird bei Sebald durch die Reflexion auf eine fundamentale ‚Daseinsschuld‘ verdrängt. Immerhin böte diese konkrete biografische Lesart eine durchaus plausible Gesamt-Interpretation: Gracchus – laut Konsens der Forschung ja ein Kafka-Stellvertreter-Name (ital. *gracchio*, Dohle, wie tschech. *kavka*¹²³) – kommt per Schiff in Riva an (wie der Autor selbst, der mit dem Liniendampfer von Desenzano kam) und versucht dort ‚an Land zu gehen‘, was als Sondierungsgespräch mit dem nach dem christlichen Heiland („ein christliches Mädchen“...) benannten Repräsentanten der Gemeinde umgesetzt ist.¹²⁴ Stach formuliert passend, dass die Begegnung mit der „Schweizerin“ (dem „christlichen Mädchen“) Kafka nach wochenlanger „Versteinerung“ „wieder zurückholte unter die Lebenden“.¹²⁵ Mit diesem Glückseligkeits-Intermezzo (das Kafka noch viel später zu seinen denkwürdigen Liebeserfahrungen zählt) ist indes keine langfristige Genesung¹²⁶ eingeleitet, und so muss wohl schließlich der Jäger Gracchus seine ruhelose Fahrt – seine Buße, Strafe? –, sein Martyrium wiederaufnehmen und fortsetzen. Wenn es auch solchermaßen einige Möglichkeiten gibt, die Gracchus-Fabel plausibel auf biografische oder kulturelle Kontexte zu beziehen, so ist es doch in sämtlichen Deutungsansätzen nur teilweise möglich, den *einzelnen Elementen* des Mythos, als Pictura-Ebene verstanden, konkrete

¹²³ Der zoologischen Präzision halber – zumal in solchen Dingen die zünftigen Geisteswissenschaftler ja vielfach noch immer ein wenig nachhilfebefürftig sind – muss man aber dazusagen, dass die Vogelart, die im Deutschen mit dem umgangssprachlichen Namen ‚Dohle‘ bezeichnet wird und der tschechischen *kavka* entspricht – i.e. die Krähenart *Corvus monedula* –, auf Italienisch *taccola* heißt. *Gracchio* dagegen ist auf Deutsch die ‚Alpendohle‘ (*Pyrrhocorax graculus*). Das ist jetzt freilich nur für die Freunde naturkundlicher Differenziertheit gesagt – ich zweifle das autobiografische Namensspiel mit Kafka/Gracchus nicht an.

¹²⁴ Im Rahmen dieser Lesart wird es besonders deutlich, wie Sebald in einer vorsätzlichen Fehllektüre aus dem männlichen Salvator den Erlöser des homosexuellen Begehrens macht.

¹²⁵ Stach 2004: 425.

¹²⁶ Es ist natürlich auch nicht ganz unbedeutend, dass die gesamte Episode sich im Sanatorium abspielt, also auch unter dem seinerseits ganz profanen Heilsversprechen der (holistisch leibseelischen) Gesundheit/Genesung durch die Heilkräfte der ‚Natur‘ steht.

Entsprechungen auf den verschiedenen Bedeutungs-Ebenen zuzuweisen. Was entspricht bspw. in der poetologischen Lesart (Gracchus' Untoten-Existenz = ‚literarische‘ Existenz) dem Todessturz, oder der Gämse? Es wäre dann doch eher so, dass die Gämse-Verfolgung (das Streben nach Liebe) die Unentschiedenheit zwischen ‚Literatur‘ und ‚Leben‘ bedingte, also gerade das ‚Schweben‘ in einem *Zwischenreich*. Das kommt im Mythos aber durch „eine falsche Drehung des Steuers“ zustande – die Gämseverfolgung führt nur zum – zunächst ‚regulären‘ – Tod. In Gracchus' Bericht wird das Jenseits verfehlt, weil *der Bootsmann* von der Landschaft abgelenkt war. Das bedeutet, etwas abstrakter gefasst, freilich nichts anderes als: die Sehnsucht nach dem Leben (dem Wirklichen, dem ‚Diesseits‘, dem profanen Glück) hindert die Seele am ‚Hinübergehen‘, sodass hier tatsächlich nach Engels ‚metonymischer‘ Interpretationsmethode eben der Konflikt zwischen Literatur und ‚Leben‘ angesprochen wäre, um den es geht. Technisch gesprochen, wären die entsprechenden Elemente der Traumgedanken (die allg. Problematik Leben vs. Literatur und spezielle biografische Manifestation in der Heiratsproblematik bzw. dem Liebes-/Sexualitätskomplex überhaupt) im Mythos als ‚manifestem Traum‘ auf mehrere verschiedene Figuren und Motive *aufgeteilt* (Liebe/Sexualität: Gracchus/Gemse; allg. Konflikt: Bootsmann/Landschaft) und erscheinen in dieser Aufteilung zudem als *verschoben* (von Gracchus selbst als Alter-Ego auf die Nebenfigur des Bootsmanns, vom erotischen Motiv der Gemse auf das ‚sublimierte‘ der Landschaft).

Wenn aber gerade das ‚nicht totzukriegende‘ Begehren das Gespenst zum ewigen erdnahen Herumspuken verdammt und wenn das „*Ziel*“, wie es doch explizit heißt, darin bestünde, das „oben leuchtende“ Jenseits zu erreichen – und dieses Jenseits, das mitunter in der mythologischen Gestalt einer Insel auftaucht, könnte man, nach einem Ausspruch des anderen Salvatore, mit dem der Erzähler sich im Sommer 1987 in Verona trifft, mit der anderen Heimat der Literatur identifizieren¹²⁷ –, in einer erfolgreichen, weil *konsequenten* Emigration in die Literatur also: wenn dem so ist, dann wäre doch eigentlich auch der Landungsversuch in Riva ein Schritt in die *falsche* Richtung. Besteht also die fatale Verfehlung nicht vielleicht darin, dass der schon so weit aus dem Leben Geschiedene sich durch Verlobungspläne wie Kuraffäre *gleichermaßen* wieder von der Hoffnung auf weltliches Glück hat einfangen lassen – statt zielbewusst und ohne zurückzublicken ins soziale Jenseits des asketischen Junggesellenlebens, des literarischen Zölibats weiterzufahren? Die zeitweilige Linderung, die scheinbare oder teilweise Genesung verlängert nur das Leiden, der Kranke

¹²⁷ Cf. AE 144: „Am Feierabend rette ich mich, sagte Salvatore, in die Prosa wie auf eine Insel. Den ganzen Tag über sitze ich inmitten der Lärmflut der Redaktion, am Abend aber setze ich über auf eine Insel, und wenn ich die ersten Sätze anfangen zu lesen, so kommt es mir jedesmal vor, als rudere ich weit auf das Wasser hinaus.“

krallt sich an die Bedingung seiner Krankheit durch das betäubende Gift der Hoffnung. Wenn man nun das poetologische Pathos der unbedingten (und sei es um den Preis des Seelenfriedens) „Wahrheitssuche“ ernstnimmt und insb. Sebalds Kafka-Bild des großen Mythenzerstörers, d. h. auch des Zerstörers aller falschen (oder heißt das schlicht: *aller?*) Hoffnungen bedenkt, so ließe sich die ‚Schuld‘, die das Gespenst des Gracchus am Leben hält, auch formulieren als Verrat an der eigenen besseren Einsicht, die sich aus der rücksichtslosen Destruktion aller sinnstiftenden „Mythologeme“ ergibt und sich als radikale Erkenntnis der absoluten Sinnleere und Sinnlosigkeit der Welt – ‚Welt‘ im umfassenden, metaphysisch-kosmologischen Sinne – zusammenfassen ließe, in dem einfachen Satz, dass *alles sinnlos* sei; bzw. handelt es sich (in einer Art Theodizee) insb. um die Einsicht, dass es ohne billige affirmative Sinnstiftungs-Tricks nicht möglich sei, eine möglicherweise erkennbare Ordnung (der Gesellschaft, der Natur, ...) des Ganzen offenen Auges als ‚gut‘ zu beschreiben und damit *gutzuheissen*. Das Zurückweisen aller Sinnangebote¹²⁸ (zuletzt wohl auch noch des Angebots der Literatur, die ja als „Schwindel“ erscheint) führt konsequent in eine Position äußerster Haltlosigkeit, die dem konsequenten Denker eine Antwort abverlangt, und die konsequente Antwort auf dieses dringendste aller philosophischen Probleme wird in der Erzählung verkörpert vom Generalmajor a. D. Ludwig von Koch, der sich, als Mann der Tat, in einer offenbar ganz nüchtern getroffenen freien Willensentscheidung „mit seiner alten Armeepistole“ erschießt (DrK 177); Sebald hat in einem Interview einmal ganz unumwunden Kafkas Gracchus-Geschichte als „Tribut an diesen Selbstmörder-General“ gedeutet (EIS 51). Dr. K. dagegen bleibt an utopische Entwürfe, Hoffnungen, Sehnsüchte und damit ans Leben gebunden – was aber in seinem Fall bedeutet: im Zwischenreich gefangen. Einer der klugen Aussprüche des alten Generals, die dieser vor seinem Abgang seinem Tischnachbarn Dr. K. gegenüber gleichsam als Weisheits-Brosamen in die Suppe fallen lässt, besagt ja, dass es eine „im Grunde irrwitzige Vorstellung“ sei, „daß man *mit einer Drehung des Steuers*, mit dem Willen, den Lauf der Dinge beeinflussen könne“ (DrK 172, Hervorhebung MK) – und er demonstriert doch höchstpersönlich die letzte Würde des freien Willens! Gracchus dagegen verschlägt es durch eine wohl eher *unwillkürliche* – man könnte einsetzen: triebgesteuerte – Drehung des Steuers ins Zwischenreich der „irdischen Gewässer“. Es ist der Liebes- und Lebenstrieb selbst, der das Ich zum Getriebenen, zum Spielball der widerstrebenden Sehnsüchte macht. Das Versäumnis könnte also wohl auch darin bestanden haben, dass Dr. K. nicht imstande war, dem Exempel des „Selbstmördergenerals“ zu folgen.

¹²⁸ So steht das Exempel des Buchhändlersohns auch für nationalistische Selbstidentifizierung, die imaginierte Gemeinschaft als Sinnstiftungs-„Mythologem“.

[iv.] Ubiquitäres Nirgendwo: Gracchus kulturkritisch Ich verlasse den Deutungskomplex der ‚Künstlerallegorie‘ und wende mich einer letzten Lesart zu, die für den weiteren Verlauf meiner Lektüre von *Schwindel. Gefühle.* richtungsprägend wird. In einem Kapitel zu *Schwindel. Gefühle.* in seinem Buch über Todesbilder in der Gegenwartsliteratur (2011) entwickelt Oliver Sill seine Untersuchung zum Gracchus-Motiv in *SG* von 1997 weiter und kommt schlussendlich zu einer völlig anderen Lesart. Der entscheidende Unterschied besteht aus meiner Sicht darin, dass er von der Ausgangsthese, das Gracchus-Motiv als allegorische Selbstreflexion des Autors zu lesen, zu einer stärker auf den ‚objektiven‘ Gehalt der Allegorie abzielenden Lektüre kommt: Im Zentrum steht nun nicht mehr, wie 1997, die „Selbstverständigung“ des ‚heimatlosen‘ Schriftstellers, sondern Gracchus wird als ein Bild gelesen, das eine Aussage macht über den ‚objektiven‘ Zustand der Welt, das eine *kollektive* Verfassung betrifft, das sich diagnostisch auf die Kultur der Gegenwart, auf zeitgenössische Wirklichkeit bezieht. Die in der Revision von 2011 m. E. deutlich stärkere Interpretation beruht dabei auf kleinen Verschiebungen des Blickwinkels, die sich auf Ebene des Wortlauts in oft geringfügigen Umformulierungen gegenüber dem Text von 1997 niederschlagen, der passagenweise wörtlich übernommen wurde. Statt mit einer These beginnt Sill, nach einigen Vorüberlegungen, seine Lektüre diesmal mit der m. E. sehr angemessenen Haltung: „Worum geht es eigentlich in diesem Buch? Diese leicht gestellte Frage läßt sich gar nicht so einfach beantworten.“¹²⁹ Und wo es früher hieß, dass die „Symbol- und Motivverflechtungen“, die zu entwirren damals wie später die analytische Aufgabe ist, die Sill sich vorsetzt, „samt und sonders in Zusammenhang stehen mit der zentralen *Thematik* des Werkes“ (die hier noch ohne Weiteres *vorab* identifiziert und vorausgesetzt wurde): „dem heimatlos gewordenen, ruhelos umherreisenden Schriftsteller“¹³⁰ – da wird nun „das *Motiv* des ebenso ruhelosen wie ziellosen Umherreisens“ „im Mittelpunkt des vom Autor hergestellten Sinnzusammenhangs“ gesehen.¹³¹ In Gracchus erfahre dieser Motivkomplex „seine allegorische Verdichtung“¹³² (soweit, so naheliegend). Das Erzähler-Ich, das auch diesmal eine zentrale Stellung in Sills Interpretation einnimmt, ist aber hier nicht mehr primär der Schriftsteller, auf dessen Spuren die Lektüre 1997 letztendlich ins Leere gelaufen war; die zentrale Schwäche des früheren Deutungsversuchs bestand – wie oben (im Abschnitt „Gracchus als Künstlermythos“)

¹²⁹ Sill 2011: 122.

¹³⁰ Sill 1997: 604, meine Hervorhebung.

¹³¹ Sill 2011: 123, meine Hervorhebung. Zur Verdeutlichung der (für mich) wesentlichen Differenzen: Hier wird jetzt nicht mehr das *Thema* („die zentrale Thematik“) ohne Weiteres identifiziert, sondern (mehr deskriptiv) ein *Motiv* als Ausgangspunkt der Überlegung aufgezeigt; inhaltlich wird die Verengung auf den „Schriftsteller“-Aspekt aufgegeben zugunsten eines weiteren Blicks auf die abstraktere, aber (wie sich zeigen wird) ergiebiger Motivik der ‚Irrfahrt‘.

¹³² Sill 2011: 124.

angedeutet – wohl darin, dass es Sill nicht so recht gelungen war, die ‚subjektive‘, autobiografische bzw. autofiktionale Bedeutungsebene mit einer darüber hinausgehenden (um nicht zu sagen: ‚allgemeingültigen‘) Bedeutungsdimension zusammenzubringen. Der ‚allgemeine‘ (wenn man so will: ‚objektive‘) Sinngehalt der literarisch-allegorischen Selbststilisierung des autofiktionalen Ichs belief sich im Grunde auf ein allzu Allgemeines, letztlich ‚Allgemeinmenschliches‘ – eine stets hochgradig verdächtige Sinnebene! –, eben jene Beschwörung einer ominösen Verhängnisatmosphäre: die Allgegenwart des Todes, der jederzeit über die Menschen hereinbrechen kann. Für die Interpretation des Gracchus-Komplexes, wie eigentlich ganz grundsätzlich für das Nachdenken über Literatur, ist die Frage zentral, was es mit dem ‚Exemplarischen‘ oder Über-sich-selbst-Hinausweisenden, dem ‚Allgemeinen‘ (oder wie immer man es bezeichnen will) der narrativen Singularität auf sich habe. (Insofern ist die kasuistische Problematik der Repräsentativität des Einzelfalls, mit der wir es hier im Zusammenhang der Krankengeschichte zu tun haben, nur ein Spezialfall eines ganz grundlegenden Problems der Erzählpoetik.)

Es geht daher in die genau richtige Richtung, wenn Sill (2011) die analytische Aufgabe in die Formulierung fasst, es gehe um „die genaue Rekonstruktion und Entflechtung jener miteinander verschränkten Motiv- und Bildbereiche, mit deren Hilfe das vergangene [also das erzählte] Ich zur exemplarischen Figur stilisiert wird“. ¹³³ Und diese exemplarische Figur wird nun, mit einer entscheidenden Modifikation, identifiziert als „der ruhelos Umherreisende als Repräsentant moderner Selbst-und Welterfahrung“. ¹³⁴ – Damit ist freilich ein Themenschlagwort angesprochen, das an sich im Sebald-Diskurs keineswegs Neuland verspricht: *modernity* gehört immerhin zu den seit langem fest verankerten Rezeptionsstichworten der Sebald-Forschung. In dieser Rezeptionslinie aber gelingt Sill die Skizzierung einer historisch spezifischen Lesart, die mir unter den zahlreichen, bald zahllosen Deutungsversuchen vergleichsweise originell erscheint (und jedenfalls nicht den Beigeschmack akademischer Irrelevanz hat wie so vieles, was unter Schlagwörtern erscheint, die doch eigentlich intellektuelle Herausforderung und akutesten Bezug zu Zeitproblemen erwarten lassen). Mir scheint ein Verständnis – oder, weniger nach Rekonstruktion einer Autor-Intention klingend formuliert: eine produktive, kulturpolitisch nutzbare Lektüre – des Gracchus-Motivs in *SG* ganz grundsätzlich von der Beantwortung der Frage abzuhängen, ob die allegorische Figur für eine *Abweichung* stehe oder im Gegenteil *repräsentativ* für etwas ‚Allgemeines‘: Ob die *Fall-Geschichte* des Gracchus – denn eine solche ist es ja in mehrfachem, zunächst auch ganz wörtlichem Sinne (Gracchus *stürzt zu Tode*, also ein

¹³³ Sill 2011: 127.

¹³⁴ Ibid.

Sünden-Fall) – vom Typus jener Fallgeschichten sei, die „vor allem an der Normalität ihres Gegenstands interessiert sind“¹³⁵, oder ob es sich um den Kasus eines wie auch immer gearteten Ab-Falls von der (wie auch immer zu fassenden) Normalität, also einen Sonder-, einen Ausnahmefall handle. Diese Frage ist im Folgenden stets im Hinterkopf zu behalten, auch wenn eine Antwort hier noch nicht gegeben werden soll.

Bevor er den Jäger Gracchus abermals durch die vier Erzählungen des Buchs hindurch verfolgt, wendet sich Sill dem anderen Leitmotiv der „Schwindelgefühle“ zu – also im Grunde jenen zentralen Krisenkulminationsmomenten, die in der vorliegenden Arbeit unter der Kategorie ‚Symptomatik‘ behandelt wurden (siehe I/2). Seine Argumentation ließe sich einfügen in eine Diskussion, die zu den frühesten Deutungsproblemen der Sebaldforschung gehört; besonders pointiert hat in jüngerer Zeit Peter Schmucker sie geführt, in einer Wendung gegen Marcel Atze, der – ebenfalls 1997 – als einer der ersten dieses Problem (wenn auch eher implizit und um die aufgeworfene Problematik, wenn nicht unbewusst, so doch recht unbekümmert) aufgeworfen hat in seinem wegweisenden Aufsatz zur „Koinzidenzpoetik“ und Intertextualität in *All'estero*. Es handelt sich um die Frage, ob die offenkundig verzerrte Wahrnehmung des Erzählers in *SG* primär *psychologisch* zu lesen sei, also letztlich als Krisensymptomatik einer wie auch immer zu diagnostizierenden psychischen Disposition – melancholisch, paranoid, neurotisch, schizophren, ... –, oder ob dieser Wahrnehmung über den Ausdruck subjektiver Befindlichkeit hinaus auch so etwas wie ein ‚*objektives*‘ Moment zukomme. Atze hatte 1997 die hypersemiotische Wahrnehmung des Erzählers mit dem Schlagwort „Beziehungswahn“ belegt. Schmuckers Argumentation läuft nun auf das genau Gegenteil hinaus: Gegen Atzes (wie der Mediziner Schmucker nebenbei insinuiert: laienpsychiatrische¹³⁶) ‚Diagnose‘ vertritt Schmucker die Ansicht, dass die scheinbar wahnhaften Anwandlungen des Erzählers auf den objektiven Weltzustand, in Schmuckers Sinne: die „Metaphysik“ des Sebald'schen Erzähluniversums (der *Diegese*), d.h. der *realen Welt* (im Rahmen der Erzählfiktion) abziele.¹³⁷ Mithin wäre all das, was hier unscharf unter ‚krankes Denken‘ zusammengefasst wird, eben nicht nur als Symptom der psychischen Verfassung des Ich-Erzählers aufzufassen, sondern die Entstellungen hätten just den hier angenommenen ‚*diagnostischen*‘ Charakter im Hinblick auf die *objektive* Verfassung der Welt, die ‚abstrusen Ideen‘ und Vorstellungen des Erzählers wären also nicht als bloße Hirngespinnste eines kranken Geistes, sondern als visionsartige Einsichten in die Verfassung der Welt selbst (in Schmuckers Sinne: quasi kosmologisch) zu lesen. – Sill stellt sich nun eher

¹³⁵ Krause 2014: 263 (Fn. 53).

¹³⁶ Cf. Schmucker 2011: 335.

¹³⁷ Cf. Schmucker 2011: 21.

auf den Standpunkt Atzes, deutet insb. die apokalyptischen Visionen des Erzählers, die Traumahnungen vom nahenden Weltende als „Zwangsvorstellung“ und die erzählerische Gestaltung der Krisenmomente als „die nachträgliche Rekonstruktion einer höchst subjektiven Selbst- und Weltwahrnehmung“.¹³⁸ Immerhin wird die gegenseitige Durchdringung von halluzinatorischem und deskriptivem Modus hervorgehoben: „ein Auf und Ab zwischen präziser Umweltbeobachtung und Visionärem, ein stets fragiler Schwebeszustand zwischen Wahrnehmung, Erinnerung und Vorstellung, Traum und Tagtraum, Phantasmagorie und Halluzination“.¹³⁹ Fast könnte man angesichts gewisser Formulierungen¹⁴⁰ auf die Idee kommen, dass es hier um eine ganz spezifische Sonder-Pathologie geht – die des ‚Literaturmenschen‘, eine Pathologie und Symptomatologie des exzessiven Lesens, womit die Figur des Ich-Erzählers in eine Ahnenreihe am Lesen irre gewordener Gestalten sich einfügen würde, zu der Figuren wie Don Quichotte (als Stammvater der ganzen Reihe) oder Madame Bovary gehören. (Die Welt erscheint nur so düster, weil die Lieblingsschriftsteller des Erzählers, die ihn auf Schritt und Tritt begleiten, alle Erz-Pessimisten sind und weil er aufgrund seiner Vorliebe für alte Gemälde ständig Gottesgericht und Märtyrerleiden vor Augen hat. Hätte er nur mal den Blick in die sonnigeren Ecken der Wirklichkeit gelenkt! *Schwindel. Gefühle.* als Fallstudie über die krankmachende Wirkung von Literatur!) Aber auch das wäre letztlich eine (wenn auch nicht ganz unattraktive) reduktionistisch psychologisierende Lesart.

Kommen wir aber zu Sills Analyse des Gracchus-Komplexes. Die (erstmalig von Sill 1997 systematisch erschlossenen) einzelnen Manifestationen des Gracchus-Motivkomplexes in *SG* habe ich eingangs schon rekapituliert. Für Sills Relektüre entscheidend ist nun jene Episode, die Sill in der Auflistung der zentralen Gracchus-Auftritte in *SG* 1997 übersehen hatte. Es handelt sich um die Hotel-Boston-Episode (siehe oben, Abschn. Engel [4]), in der der Erzähler selbst sich in der gleichen Pose wie Dr. K. in der Triest-Episode (s. o. Engel [3]) aufs Bett legt, welches mit dem bekannten „Fransentuch“ bedeckt ist (womit zugleich die Gracchus-Referenz markiert ist). Dies erlaubt die entscheidende Neujustierung des Blickwinkels, unter dem sich nun eine Interpretationsperspektive auf die kulturkritische Dimension und den Gegenwartsbezug der Gracchus-Allegorie – und damit eine kulturkritische Lesart von *SG* im Ganzen – erschließt.

¹³⁸ Sill 2011: 125, 126.

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ Cf. etwa S. 125: „die durch Malerei und Literatur gelenkte Zwangsvorstellung einer am Abgrund sich befindenden Welt“ (meine Hervorhebung).

Besonders deutlich wird anhand der Hotel-Boston-Episode, dass Sebalds Aneignung des Gracchus-Motivs nicht auf das mythisch-kollektivsymbolische Paradoxon vom Lebendig-Toten (gewissermaßen der ‚abstrakte‘ Gehalt des Mythos) beschränkt bleibt, sondern dass auch und gerade das spezifisch ‚literarische‘ Beiwerk, die konkrete erzählerische ‚Ausmalung‘ des Motivs (Setting etc.), als Motivreservoir genutzt wird, dessen semantisches Potenzial Sebalds Text auslotet. Beispiele dafür wurden hier schon vielfach aufgezeigt: Sebald ‚bastelt‘ mit Elementen aus allen Ebenen des Prätexts, nutzt etwa den (freilich schon bei Kafka ‚sprechenden‘) Vornamen des Bürgermeisters, für den homoerotischen Subtext. Wie spätestens in *Il ritorno in patria* (d. h. im Rahmen der vorliegenden Untersuchung: in Kap. III/6) deutlich wird, liegt ein Zugang zum Gracchus-Mythos tatsächlich in einer ganz wörtlichen Lesart, die die *konkreten* Angaben des Mythos fast mit der autobiografischen Erzählung kurzschließt: Gracchus stammt aus Deutschland, und zwar wie Sebald und der Ich-Erzähler aus dem gebirgigen Süddeutschland (wenn auch aus dem Schwarzwald, nicht dem Allgäu), und er hat sie wie der Autor verlassen. Diese Perspektive scheint geradewegs wieder zurückzuführen zu dem autobiografischen Künstlermythos, von dem Sill 1997 ausgegangen war: die biografische Erfahrung des Heimatverlusts als Ursprungslegende einer schriftstellerischen ‚Berufung‘. Da aber die eigentliche Emigration des Erzählers in *SG* nicht dargestellt wird¹⁴¹ – am Ende der Kindheitserzählung ist das Ich im Grundschulalter und lebt noch immer in seinem Geburtsort W., und die Handlung der Italienreise-Erzählung *All'estero* beginnt zu einem Zeitpunkt, als der Erzähler schon „seit nahezu dreißig Jahren“ in England lebt –, ließe sich ein Zusammenhang von Emigration/‚Heimatverlust‘ und Entwicklung zum Schriftsteller primär oder sogar ausschließlich über die Motivanalyse erschließen, weniger aus dem narrativen Zusammenhang. Die Kollektivsymbolik des Gracchus-Mythos produziert aber auch eine von dem biografischen Erzählzusammenhang unabhängige Sinnebene, die zum Abschluss dieses langen Kapitels nun noch zu erschließen gilt. – Die Gegensphäre zu den „Bergen“ (NSF-I 309), die ja auch überregional einen Topos für das ‚Heimatliche‘ darstellen, sind im Gracchus-Mythos „die irdischen Gewässer“, die in *SG* motivisch als Weltmeer repräsentiert sind. Auf der ich-biografischen Ebene findet übrigens diese topische Opposition wiederum ihre genaue Entsprechung; so beschreibt der Erzähler sein ostenglisches ‚Exil‘, über das man sonst nicht viel erfährt, gegenüber Ernst Herbeck als eine weite, öde (und

¹⁴¹ Etwas derartiges – nämlich die dem Plot eines klassischen Bildungsromans ähnelnde Erzählhandlung ‚Junger Mann kehrt der Heimat den Rücken und geht in die Fremde‘ – findet sich in der Erzählung *Max Aurach* (in späteren Ausgaben *Max Ferber*) in *Die Ausgewanderten*, die mit dem Entschluss des Ich-Erzählers zur Auswanderung nach England beginnt und sich sodann ganz auf das Erleben des erzählten Ichs konzentriert, seine Fremdheits- und Selbstentfremdungserfahrungen, den Kulturschock der aus der ländlichen süddeutschen Provinz stammenden Erzählerfigur angesichts der heruntergekommenen Industriemetropole Manchester.

flache) Landschaft am Meer, das regelmäßig die Flussläufe hinauf ins Land übergreift und es überschwemmt, sodass man „im Kahn auf den Feldern herumfahren kann“ – was bemerkenswerter Weise mit der Assoziation einhergeht: „wie vormals die Ägypter“ (AE 56). – Aus dem Motivreservoir des Gracchus-Mythos spinnt sich ein Netz motivischer Assoziationen zu Meer und Seefahrt, deren kollektivsymbolisches Potenzial eine eigene Sinnebene bildet. In der Hotel-Boston-Episode wehen Straßengeräusche durchs Fenster herein, die dem Erzähler vorkommen „wie auf hoher See“ (AE 126). Wie Sill zeigt, sind solche scheinbar bloß ‚atmosphärischen‘ Angaben nicht bloß launische Assoziationen, sondern fügen sich vielmehr präzise zu einer kohärenten Sinnebene zusammen, in der die Situation des Jägers Gracchus, wie sie in Fragment E von diesem selbst anschaulich beschrieben wird (cf. NSF-I 312), in der physischen Umgebung des Erzählers gespiegelt wird. Sill zieht als direktes Pendant die Reflexionen des Erzählers in der Hotelzimmer-Episode des ersten Venedig-Aufenthalts (siehe I/2 und, im vorliegenden Kap., oben den Abschnitt „Allerheiligen“) heran, wo die Bildlichkeit des Meeres auf den motorisierten Verkehr angewendet wird („der neue Ozean“, AE 72). In der seriell immer wiederkehrenden, mit Variationen vielfach wiederholten Situation, die den Ich-Erzähler schlaflos im Hotelzimmer im Bett liegend zeigt, entspricht das Bett jeweils der Bahre des Gracchus, das Hotelzimmer (oder das Hotel als Ganzes) der Barke, „umtost von einem neuen, zeitgemäßen Ozean, auf den das Ich, Kafkas Jäger vergleichbar, lauscht ohne jede Hoffnung, Ruhe zu finden“.¹⁴²

Wie schon in dem früheren Aufsatz, so geht Sill auch hier bei der Besprechung der expliziten *Gracchus*-Nacherzählung am Ende von *Dr. K.s Badereise* mit keinem Wort auf die ‚Homosexualitäts-These‘ und die komplizierten exegetischen Konjekturen des Erzählers ein. So kann er behaupten, dass „in der verkürzten Version, die uns der Erzähler in Sebalds Werk präsentiert“, „der Zusammenhang von Heimatverlust und ruheloser Irrfahrt in den Vordergrund“ rücke¹⁴³ – Sill bezieht sich hier auf die ‚Erklärung‘ des Jägers, der Bootsmann habe die Irrfahrt zu verschulden, weil er sich (mutmaßlich) von der Landschaft „meiner wunderschönen Heimat“ habe ablenken lassen. Das wird, wie ich hinreichend gezeigt zu haben hoffe, durch die eingehende Analyse der auf die Nacherzählung folgenden ‚Interpretation‘ des *Gracchus* einigermaßen infrage gestellt bzw. erheblich verunklart. Allerdings kann man vom Standpunkt dieser Vereinfachung aus die von Sebald ins Spiel gebrachten ‚Indizien‘, namentlich die Briefstelle über den Buchhändlersohn, ihrerseits auf eine bestimmte Weise lesen. Der Buchhändlersohn, der die ‚Heimat‘ im allerengsten Sinne (das eigene Elternhaus) schlechterdings *nie* verloren, also das archetypische Narrativ vom

¹⁴² Sill 2011: 129.

¹⁴³ Sill 2011: 130.

Auszug des Sohns unerfüllt gelassen hat („er war niemals selbständig“), ist nicht nur in der Buchhandlung des Vaters zuhause, sondern – zumindest seinem Fühlen nach – auch in der Gemeinschaft der Prager deutschen Gesellschaft und damit der großen Kulturnation der Deutschen. Die vom Erzähler diagnostizierte „Sehnsucht“ Dr. K.s mag also ebenso gut der (in einer verqueren Hinsicht ‚beneidenswerten‘) Fähigkeit gegolten haben, ebenso stramm-unbeirrt wie „dieser armselige Mensch“ seine ‚Heimat‘ in einer „Illusion“ zu finden, in der imaginären Gemeinschaft der Nation – oder bei irgendeinem anderen Sinnangebot ‚von der Stange‘. Klebes hebt in diesem Zusammenhang die Figur des *Bürgermeisters* als Gesprächspartner des Jägers Gracchus hervor: exemplarischer Vertreter einer durch ihre Funktion in Bezug auf eine Gemeinschaft und auf einen ganz bestimmten Ort definierte Existenz.¹⁴⁴ Und Gracchus? Der sei, schreibt Laufer, „ein Gefangener seiner eigenen Unbestimmtheit in jeder Hinsicht“.¹⁴⁵ Das war freilich nicht immer so! Der Jäger hatte eine Heimat (der Schwarzwald wie allbekannt), einen Beruf – und keinen bloßen ‚Job‘, sondern eine *Aufgabe*, ein Amt geradezu (die Wölfe) –, auch einen sozialen Stand („Der große Jäger vom Schwarzwald hieß ich“, NSF-I 310), einen Schutzheiligen (den Hl. Hubertus¹⁴⁶), und auch die bekanntlich besonders krankmachende Sinnfrage schien zumindest von außen, durch soziale Wertschätzung entschärft („Meine Arbeit wurde gesegnet“, 310). An irgendwelche Zweifel an der damit umrissenen Existenz erinnert sich der Jäger zumindest heute (ca. 1500 Jahre später¹⁴⁷) nicht. Auch der verfrühte Unfalltod im „fünfundzwanzigsten Jahr“ (383) verpfuscht dieses Leben in den Augen des Jägers nicht: „Ich hatte gern gelebt und war gern gestorben“ (312 f.), und ganz explizit: „Alles ging der Ordnung nach“ (312). – Erst im

¹⁴⁴ „An emblem of a person tied by a civic duty to a particular place“ (Klebes 2004: 127).

¹⁴⁵ Laufer 2010: 238.

¹⁴⁶ Cf. die gestrichene Variante zu NSF-I 310,11: „Dem heiligen Hubertus baute ich eine Kapelle“ (NSF-I-App. 272). – Diese Stelle scheint mir besonders interessant, aus zwei Gründen. Zum einen editionshistorisch: Max Brod hatte bei der Herstellung seiner synthetischen *Gracchus*-Fassung recht unbekümmert so ziemlich *alle* von Kafka gestrichenen Stellen wieder eingefügt (wär doch schad drum gewesen!); die (wenn ich nichts übersehen habe) einzigen beiden Ausnahmen, wo Brod das Gestrichene gestrichen ließ, sind die Stellen: „Dem heiligen Hubertus baute ich eine Kapelle“ sowie eine Ergänzung zu der Antwort des Bürgermeisters auf Gracchus' Frage, ob er in Riva bleiben solle: „Ich bin nicht berufen, das zu entscheiden“, sagte der Bürgermeister“ (NSF-I 310), von Kafka gestrichen: „aber ich kann den Pfarrer fragen, auch haben wir hier ei“ (NSF-I-App. 272). Interessant ist daran nun, dass diese Stellen, die Brods Editionspraxis ausnahmsweise einmal gestrichen *ließ*, besonders eindeutig *christliche* Motive in den Vordergrund stellen. Bekanntlich zielte Brod u. a. darauf ab, den jüdischen Aspekt von Kafkas Werk und speziell auch den jüdisch-religiösen Interpretationsansatz ins Zentrum der Rezeption zu rücken. – Zum anderen und für unseren Zusammenhang hier relevanter ist die Überschneidung mit einem Element aus Sebalds mythologischem Fundus: Die mittelalterliche Legende des Heiligen Hubertus erzählt, dass Hubertus bei der Jagd einem Hirsch mit einem Kruzifix im Geweih begegnete und dadurch bekehrt worden sei. Als Eremit lebte der Hl. Hubertus *im Ardenner Wald* – Näheres dazu in Kapitel III/6 –, wo es noch heute den nach ihm benannten Ort Saint-Hubert (vormals ein Wallfahrtsort) gibt. Die Legende von dem Hirsch, der den Jäger bekehrt (ein Element, das in verschiedenen Heiligenlegenden vorkommt), erinnert stark an die Legende vom Heiligen *Julian*, die (in der von Gustave Flaubert erzählten Version) eine wichtige Rolle im semantischen Gefüge von Sebalds ‚Korsika-Projekt‘ spielt.

¹⁴⁷ Cf. Fragment F: NSF-I 378, 383.

Kontrast zu dieser Musterbiografie ist die ganze Ungeheuerlichkeit (das „Ausserordentliche“) von Gracchus' späterem Schicksal so richtig zu ermessen.

Im Zusammenhang der ‚anti-touristischen‘ Italienreiseerzählung erscheint dagegen der ‚Heimatverlust‘ weniger als ein biografisches Faktum – Folge eines ontogenetischen Unfalls welcher Art auch immer –, sondern vielmehr als ein objektives, eine durchaus allgemeine Katastrophe kollektiven Ausmaßes, wie Sill an den launischen Bemerkungen aufzeigt, mit denen der Erzähler in *RP* seine ersten Eindrücke von seinem Geburtsort W. nach dreißig Jahren Abwesenheit schildert: Alles ist verändert, einiges verschwunden, anderes renoviert, neuer, schöner, die einstige Heimat ist zu einer ‚Fremde‘ (RP 202) geworden, die nichts im utopischen Sinne Fremdartiges an sich hat, sondern das Gepräge einer ubiquitären und uniformen ‚Gastlichkeit‘ (203). Denn überall ist man ja jetzt auf Gäste eingestellt, Strukturwandel heißt das wohl.

Sill geht sodann auf den – durch den italienischen Titel der Erzählung (eine Anspielung auf die Oper *Il ritorno d'Ulisse in patria* vom Claudio Monteverdi) im Text selbst referenzierten – Odysseus-Mythos ein. Hans Blumenbergs Deutung der Heimkehr des Irrfahrers als „Bewegung der Sinnrestitution [...], vorgestellt im Muster der Schließung des Kreises, die den Ordnungstenor der Welt und des Lebens gegen jeden Anschein von Zufall und Willkür verbürgt“¹⁴⁸ – was eben auch die Unverfehlbarkeit der letzten Fahrt (auf Charons Kahn) einschließe –, stellt Sill dem Gracchus-Mythos gegenüber, in dem die Verhältnisse derart aus der Ordnung geraten sind, dass hier der Totenfährmann selbst die Kursabweichung verschuldet (jedenfalls nach Gracchus' eigener Deutung), weil er sich durch das *Diesseits* (die Schwarzwald-Landschaft) von der Route ins Jenseits ablenken lässt.¹⁴⁹ Eine touristische Empfindung auf der Schwelle zum Jenseits. Die Erfahrung der Transzendenz wird ja von alters her als ‚Reise‘ symbolisiert. Was hat es zu bedeuten, wenn der Versuch einer

¹⁴⁸ Zit. n. Sill 2011: 132 f. Dort Verweis auf Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt/Main³1984, S. 97.

¹⁴⁹ Cf. Sill 2011: 133. Übrigens wird in den überlieferten Gracchus-Fragmenten gar nicht so klar, was es mit dem ‚Bootsmann‘ bzw. ‚Bootsführer‘ (nach den narrativen Zusammenhängen zu schließen vermutlich dieselbe Person; einmal ist auch vom ‚Steuermann‘ die Rede, womit wiederum die nämliche Person gemeint zu sein scheint) auf sich hat – das Personal der Schiffsbesatzung um Gracchus ist überhaupt ein interessanter Aspekt der Erzählung: Die Frau des Bootsführers (‚Julia‘, NSF-I 310) hat sogar ein kleines Kind – wohl mit diesem (an anderer Stelle ist vom ‚Kind des Steuermanns‘ die Rede, 383) –, er scheint also zu den Lebenden zu gehören und ein realer Mensch zu sein (im Unterschied zu Charon, der zum zeitüberhobenen kosmologischen Personal gehört). Unklar auch, ob es sich seit jeher um *denselben* Bootsman handelt oder ob die Position nicht vielmehr von wechselnden (weil normal sterblichen) Personen bekleidet wird. Im Fragment F, das in Brods synthetischer Fassung nicht berücksichtigt ist (und zu dem sich auch keine eindeutigen Bezüge in Sebalds Text aufzeigen lassen), wird die paradoxe Beziehung des untoten Jägers zur Welt der Lebenden anhand der irdischen Besitzverhältnisse der Barke besonders zugespitzt (cf. NSF-I 379–81): Soweit am erhaltenen Text ablesbar, hat die Barke ‚ursprünglich keinem Menschen gehört‘ (381) – wie Charons Kahn –, jetzt aber hat sie wechselnde sterbliche Besitzer (die ‚Patrone‘, wie Gracchus sie nennt): Offenbar ist das Geisterschiff selbst in säkulare ökonomische Zusammenhänge eingespant. Schade, denkt man angesichts dieser wahrhaft spannenden Fragen, dass Kafka das nicht weiter entwickelt hat!

immanenten Sinngebung, die Suche nach einer weltlichen Alternative zu dem Heilsversprechen eines besseren Jenseits ebenfalls das Motiv des Reisens ins Zentrum stellt? Bruce Chatwin war der Ansicht, dass die noch im Urzustand nomadisch lebenden Menschen im Grunde keiner Religion, keiner Transzendenz, insbesondere keiner Vorstellung eines nach dem Tod zu erreichenden Jenseits bedurften. Die sesshaften Hochkulturen dagegen hätten die Vorstellung eines *afterlife* als Reise entwickelt, als Kompensation für die im sesshaften Leben verfehlte (nach Chatwins Vorstellung phylogenetisch verankerte) ‚Bestimmung‘. Fast scheint es, als sei man nach der weitgehenden Erosion der metaphysischen Jenseitshoffnung nun umgekehrt darauf verfallen, sich im Leben selbst entschädigen zu wollen für jene große Reise, an die man nicht mehr so recht glaubt. Neben dem sexuellen Sich-„Ausleben“ und der komplementären Erfüllungshoffnung auf die eine, große Liebe ist ja das Erfahrungs-Sammeln auf möglichst weltumspannenden Reisen eine *der* massenkulturellen Strategien zur Abwendung des wohl schlimmsten, gefürchtetsten aller Fälle in der säkularisierten Kultur: dass man sich am Ende, wenn keine Zeit mehr übrig ist, sagen müsste, man sei um sein einmaliges, unwiederbringliches, unwiederholbares Leben betrogen. In seinem Essay über Hofmannsthals *Andreas*-Romanfragment, das hier schon mehrfach als zentraler Prätext für *Schwindel. Gefühle.* angesprochen wurde, zitiert Sebald eine Konzeptionsnotiz Hofmannsthals über die Figur des Maltesers – ein vierzigjähriger Mann, der, so Sebalds Interpretation, im Roman „nicht zuletzt“ die Stelle des Autors selbst vertrete (BU 69) –: „das vierzigjährige Gespenst könnte [...] ‚nicht gelebt haben‘“¹⁵⁰ (68). Wenn man dazu noch die Sinngebungsstrategie der Produktivität, der ‚Selbstverwirklichung‘ durch kreative Arbeit und Objektivierung des eigenen Da-gewesen-Seins in Werken hinzunimmt, so hat man im Grunde eine Liste der Themen von *Schwindel. Gefühle.* (Sexualität/„Liebe“, Reisen, Künstlertum), und dieses Buch, dem einer seiner ersten Kommentatoren (Andreas Isenschmid in seiner Rezension in der *Zeit*) bescheinigte, es habe „mit unsrer deutschen Gegenwart auf herrliche Weise nichts zu tun“¹⁵¹, wäre mithin geradezu als eine Pathografie des spätmodernen Subjekts mit seinem symptomatischen panischen Lebenshunger lesbar.

Sill jedenfalls hält dafür, dass Sebalds Denkarbeit um das Todesbild des Jägers Gracchus ganz dem Diesseits gelte, durchaus auf dieses gemünzt und vor dessen Horizont zu verstehen sei.¹⁵² „Die Seele, der im Leben ihr göttlich Recht / Nicht ward, sie ruht auch

¹⁵⁰ Bei Sebald der Zitatnachweis: Hofmannsthal, *Andreas* („Bd. XXX der kritischen Ausgabe des Freien Deutschen Hochstifts, Frankfurt 1982“), S. 165 (Endnoten BU, S. 190).

¹⁵¹ Isenschmid 1997: 74.

¹⁵² Cf. Sill 2011: 134.

drunten im Orkus nicht“¹⁵³: Das ist, neben den kollektiven historischen Katastrophen und Gewalttaten, die andere, wenn vielleicht etwas weniger grauen-, so doch kaum weniger Furcht und Mitleid erregende Quelle, aus der sich der Spuk in Sebalds Erzähluniversum speist. Melancholie, diese so übermäßig auf Sebalds Werk angewandte Diagnose, wäre in ihrer zeitgemäß profanen Variante zu verstehen als das unheilbar akute Bewusstsein über die Dürftigkeit des Daseins, das sich, an seinem Ende angekommen, kaum als ein Lebendig-Gewesen-Sein wird darstellen lassen. Die *kritische* Erkenntnis, um die es in diesem Teil der Untersuchung ja gehen sollte, würde indes in einer Einsicht in die Mechanismen des Selbstbetrugs bestehen: in die objektiven, *systemischen* Ursachen und Zusammenhänge der merkwürdigen Leblosigkeit zeitgenössischen Lebens. Im Essay zur „Eschatologie bei Stifter und Handke“ zitiert Sebald eine Formulierung aus Handkes *Langsame Heimkehr* hinsichtlich der selbsttherapeutischen Zeichenübungen des Protagonisten Sorger, die der Steigerung der Wahrnehmungsgenauigkeit durch eine gleichsam anachronistisch-handwerkliche (heute würde man sagen ‚analoge‘) Technik der Welterfassung dienen, „so daß er, ‚wenn auch nur von sich selber, mit gutem Gewissen behaupten (kann), dagewesen zu sein“¹⁵⁴ (BU 178). „Der Mechanismus der Kunstproduktion zur Beruhigung des Gewissens, auf den damit verwiesen ist“, so Sebalds Kommentar, „erinnert auf eine nicht unproblematische Weise an den Stellenwert photographischer Abbilder in unserem Weltverständnis. Susan Sontag hat darauf aufmerksam gemacht, daß das Reisen [...] in zunehmendem Maß zu einer Strategie zur Akkumulation von Photographien geworden ist, die vor allem von den von einem rigorosen Arbeitsethos deformierten Nationen, von Amerikanern, Deutschen und Japanern, mit Vorliebe gepflogen wird.“¹⁵⁵ (BU 178) Sebalds Verdikt hinsichtlich der „ebenso erfahrungsgierigen wie erfahrungsscheuen Technik des Photographierens“ (178) ist sicherlich über den medienspezifischen Diskurs hinaus verallgemeinerbar: Es ist die zeitgenössische Kultur in ihrer Gesamtheit, die an diesem Grundwiderspruch krankt. Das zentrale Motiv hinter den Reisen des Sebald’schen Ich-Erzählers ist daher nicht sowohl Fern- als Heimweh, *Nostalgie*. Von diesem im vormodernen medizinischen Diskurs lange als Krankheit gedachten Leiden wurden offenbar seit jeher vor allem aus gebirgigen Gegenden (aus dem Schwarzwald oder der Alpengegend etwa) stammende Personen befallen.¹⁵⁶ Den Urlaubs- und Weltreisenden, den Freiheits- und Erfüllungssuchern hätte Gracchus, wenn sich denn jemand um ihn scheren würde (und dass das kaum der Fall ist, wird bei Kafka in dem maliziös-komödiantischen

¹⁵³ Hölderlin, *An die Parzen* (1798), hier zit. n. Digitalisat des Erstdrucks aus dem Internet-Archiv der historisch-kritischen Hölderlin-Ausgabe: <http://www.hoelderlin.de/quellen-druck/d-16-11.html>

¹⁵⁴ Zitatnachweis bei Sebald: Handke, *Langsame Heimkehr*, Frankfurt 1979, S. 46.

¹⁵⁵ Verweis „Cf. Susan Sontag, *On Photography*, Hamondsworth 1979, S. 10“. (BU 199)

¹⁵⁶ Cf. nochmals den Artikel „Heimweh“ in L&M (333 ff.).

Dialog des Fragments F, NSF-I 378–384, erörtert), nur eine große Desillusionierung anzubieten. „Alle Länder der Erde“ bereist er (NSF-I 309), spricht viele Sprachen (cf. 379), beginnt jeden Tag mit dem „Morgengetränk des Landes, dessen Küste wir gerade befahren“ (310). „Durch eine Luke der Seitenwand kommt die warme Luft der südlichen Nacht und ich höre das Wasser an die alte Barke schlagen“ (312). Was den Sehnsuchtsträumen welthungriger Gegenwarts-Subjekte bis ins atmosphärische Detail gleichen mag, ist dem Jäger – der doch als solcher eigentlich selbst „ein geläufiges Symbol weltneugieriger Zudringlichkeit“ verkörpert¹⁵⁷ – Hohn und Horror, Alptraum. Denn Gracchus (dessen eigentliche Lebenszeit, wie man freilich einräumen muss, „im vierten Jahrhundert etwa“ zu verorten ist, NSF-I 383) – scheint zu denen gehört zu haben, die sich mit ihrem bisschen Leben nicht zu kurz gekommen fühlten; ja nicht einmal über sein verfrühtes Ableben als noch junger Mann („Bis zum fünfundzwanzigsten Jahr habe ich dort gejagt“, 383) scheint ihm Anlass zu Beschwerde oder Klage über ein verpasstes Leben. „Ich war ein guter Jäger, von Glück gesegnet, zufrieden in den Wäldern“ (NSF-I-App. 273). „Ich hatte gern gelebt und war gern gestorben“ (NSF-I 313). Bleibt freilich die Frage, ob wirklich der Bootsführer das Verfehlen des anderen Ufers verschuldete, oder ob nicht Gracchus hier nachträglich, aus dem besserem Wissen heraus, das er auf seiner schon über fünfzehnhundert Jahre währenden Weltreise erworben hat, seinem früheren Ich eine diesem Wissen angemessene würdige Haltung beim Abtritt aus dem Leben andichtet.

In kulturhistorischer Perspektive ginge es also um das „Paradox“, „daß der Entzug eines transzendenten Zieles der menschlichen Existenz keineswegs gestattet, sich im Diesseits heimatlich einzurichten“.¹⁵⁸ Wenn es letzten Endes nur darum noch geht, ‚von sich sagen zu können, dagewesen zu sein‘, so ist die trostlose Einsicht, die Sebald mit seinen Variationen zum Gracchus-Mythos umkreist, dass man am Ende eben *nicht* dagewesen ist. Kulturkritik in einem analytischen Sinne wäre nun die Beschreibung der ‚objektiven‘ Bedingungen, der Ätiologie gleichsam, der so formulierte Paradoxie. Das Zwischenreich, in dem Gracchus sein Gespensterleben fristen muss, befindet sich durchaus auf, in dieser Welt: Es *ist* diese Welt. Man könnte versuchen – und ich will in den hier noch folgenden Kapiteln eben dies unternehmen –, *Schwindel. Gefühle.* als eine Art Genesis-Mythos dieses Schattenreichs zu lesen, bzw. genauer: einen Entstehungs-, einen Ursprungsmythos darüber, wie die Welt von einst sich in dieses Geisterreich *verwandelt* hat.

Die Schwierigkeit für die Interpretation liegt freilich darin, dass Sebalds literarisches Werk im Großen und Ganzen auf thematischer Ebene fast ‚gegenwartsblind‘ erscheint. Selbst

¹⁵⁷ Manfred Frank: *Die unendliche Fahrt*, Frankfurt am Main 1979 (S. 21), hier zit. n. Sill 2011: 134.

¹⁵⁸ M. Frank (op. cit.), zit. n. Sill 2011: 133.

wenn man die (noch immer wirkungsmächtige) Verengung auf das Rezeptionsschlagwort ‚Holocaust‘ (und mithin auf literarische ‚Vergangenheitsbewältigung‘) abweist, so ist doch der ‚rückwärtsgewandte‘ Erzählgestus und das ‚antiquarische‘, ‚archäologische‘ oder ‚archivalische‘ Verfahren augenfällig: Sebalds Material ist, so scheint es, die Vergangenheit (bzw. stammt aus dieser). *Schwindel. Gefühle.* stellt insofern eine Ausnahme dar, als hier ein nicht unwesentliches Strukturelement – der ‚Krimi‘-Subplot um die „Gruppe Ludwig“ – auf ein im Kontext von Sebalds Oeuvre ungewöhnlich rezentes (wenn man die journalistischen Quellen bedenkt, tatsächlich fast ‚tagesaktuelles‘) Geschehen referiert. Insgesamt speist sich aber auch *SG* großenteils aus historischen Materialquellen. Ein interpretatorisches Interesse an dem unmittelbaren Gegenwartsbezug des Sebald’schen Werks scheint auf den ersten (und manchmal auch noch auf den zweiten) Blick auf ein eigentümliches Desinteresse des Erzählers zu stoßen. Die Frage wäre m. E. nicht müßig, ob diesem auch ein tatsächliches Desinteresse des *Autors* entspreche, oder anders gesagt: ob sich nicht, abseits von expliziten Referenzen auf die unmittelbare Jetztzeit der Erzählungen – das sind im Falle von *Schwindel. Gefühle.* die 1980er-Jahre (Handlungszeitraum der Ich-Erzählung) bzw. das ‚Wende-Jahr‘ 1990 (Publikationszeitpunkt) –, die Textkonstruktion selbst als gegenwartsbezogen verstehen ließe.

Geht man aber zunächst von den direkten Bezugnahmen und expliziten Thematisierungen aus, so fällt bspw. auf, dass Sebalds Erzählungen praktisch nirgends auf die zentrale historische Zäsur der betreffenden Jahre: die aus der „Wende“ im Ostblock 1989 ff. folgenden Veränderungen der Weltordnung eingehen – was schon insofern bemerkenswert ist, als Sebalds literarisches Gesamtwerk (Buchdebüt 1988) größtenteils zur Nachwende-Literatur (also, nach einem gängigen Definitionskriterium, zur „Gegenwartsliteratur“ im engeren Sinne) gezählt werden kann. Über diese thematische Absenz könnte man sich durchaus ein wenig wundern, denn bekanntlich wurde der mit diesen Ereignissen eingeleitete Wandel gar als das „Ende der Geschichte“ apostrophiert, was bei Sebalds Hang zur metahistorischen Reflexion doch eigentlich durchaus ein Thema für ihn gewesen sein müsste. Ich habe ja weiter oben (siehe Abschnitt „Engel“ [ii]) argumentiert, dass man die beiläufige Äußerung in Salvatores Opern-Monolog über das bald zu erwartende ‚Ende der Geschichte‘ sehr wohl als Referenz auf diese geschichtsphilosophische These deuten könnte; aber an handfesten Referenzen hierauf fehlt es. Von heute (ich schreibe diese Zeilen im April 2018) aus betrachtet, erscheint der unmittelbare Zeitkontext von *SG* noch in einer weiteren Hinsicht besonders signifikant. Es ist nicht nur die in der Geschichtsschreibung im Wesentlichen unbestrittene Bedeutung der ‚Wende‘ im globalen Ost-West-Konflikt um 1990, sondern es ist

auch die kulturhistorische Bedeutung der 1980er-Jahre als ‚Frühgeschichte‘ oder ‚Pionierzeit‘ der technologischen Entwicklungen, die zu den gesellschaftlichen und kulturellen Umwälzungen geführt haben, die die heutige Gegenwart prägen. Die 1980er als eine noch eben ‚kindliche‘ Periode der technologischen ‚Wende‘ zur Digitalisierung sind in jüngster Zeit Gegenstand öffentlicher Reflexion wie (popkultureller) nostalgischer Verklärung geworden, beides mit gleichermaßen obsessiven Tendenzen; aus dieser Perspektive scheint es mir höchst signifikant, wenn Sebalds Ich-Erzähler in den ‚autobiografischen‘ Teilen von *SG* – hier muss ich meiner Interpretation des vierten Teils (der autobiografischen Kindheitsrekonstruktionserzählung *Il ritorno in patria*) vorgreifen – von einer in den 1980er Jahren situierten Krise¹⁵⁹ zur Rekonstruktion einer in den späten 1940er und frühen -50er Jahren spielenden Kindheits-, also Ursprungserzählung überleitet: Die Narration stellt so einen Zusammenhang zwischen beiden her (tatsächlich fasst ja der Erzähler den Entschluss, den Ort seines Ursprungs wieder aufzusuchen, während seines Italienaufenthalts im Herbst 1987), und der narrative Komplex AE/RP ließe sich damit rückblickend auch lesen als eine im biografischen Rahmen verankerte Gegenüberstellung und Zusammenschau zweier ‚Schwellenzeiten‘ oder historischer Zäsuren. Wenn man diesen Interpretationsansatz versuchsweise auf die Gesamtkomposition von *SG* erweitert, so lässt sich durchaus ein stimmiges Gesamtbild zeichnen; in chronologischer Sequenz: *Beyle* beginnt durchaus ‚ikonisch‘ im Jahr 1800 und mit Napoleon; *Dr. K.s Badereise* spielt im Jahr 1913 (um das auch ein Großteil der Reflexionen des Erzählers in *All'estero* kreist), das letzte vor dem Ersten Weltkrieg (und mithin, nach gängiger Betrachtung, das letzte Jahr des „langen 19. Jahrhunderts“); die erzählte Zeit der Kindheitserzählung in *Il ritorno in patria* fällt mit dem historischen Zeitraum und das Gründungsjahr der Bundesrepublik zusammen, und *All'estero* spielt dann Anfang und Ende der 1980er-Jahre (und damit *noch* in der ‚alten‘, noch weitgehend prädigitalen ‚Vorwende‘-Welt, aber sozusagen bereits auf der Schwelle zu einer weiteren „Mutation“ der Weltgesellschaft). – In diesem Rahmen könnte man die Konstruktionsstruktur des Gesamt-Buchs durchaus als aktualitätsbezogen in dem Sinne auffassen, dass die Reihe 1800/1813 – 1913 – um 1949 – 1980/87 als eine Art Stufenmodell der Entwicklung der Moderne lesbar wäre, dessen Blickrichtung im Zeitpunkt der Erzählgegenwart (am Publikationsjahr von *SG* bemessen: um 1990) aus der historischen Rückschau in eine Art *Prognostik* umschlägt; es liegt jedenfalls ganz auf der Linie einer

¹⁵⁹ Genau genommen, sind ja beide Italienreisen in AE von deutlich krisenhaften Momenten geprägt, und da die beiden Reisen aber immerhin sieben Jahre auseinander liegen (1980 / 1987), scheint es etwas gewagt, von *einer* Lebenskrise zu sprechen. Andererseits geht es hier wohl kaum um ‚realistische‘ Krisenpsychologie, sodass die Ungenauigkeit an dieser Stelle vielleicht vertretbar erscheint.

solchen Gesamt-Lesart, dass als Schlusswort unter dem *Gesamttext Schwindel. Gefühle*. (287) geschrieben steht:

– 2013 –

Ende

Diese von vielen Lesern als Vorausdeutung auf den bevorstehenden Weltuntergang verstandene Schlusswendung verlängert die Linie 1813 – 1913 um ein weiteres Säkulum in die Zukunft. Nach dieser Prophezeiung lebten wir Heutigen bereits in der Zeit *nach* dem Ende der Welt. Das wäre eine andere, sozusagen invertierte, komplementäre Variante des Gracchus-Mythos: Nicht wir wären gestorben und dabei irgendwie in der Welt geblieben, sondern die Welt ging unter wir (Gracchus alle) lebten einfach weiter. Mir scheint, dass eine derartige Lesart auch tatsächlich dem nahe kommen könnte, was Sebald in *Schwindel. Gefühle*. vorgeschwebt haben mag, sicherlich nicht als einzige, aber vielleicht doch als Kern-Bedeutung seiner Version des Gracchus-Mythos. In den Kapiteln III/6 (wo ich die Kindheitserzählung in *RP* als ätiologische Genesis-Legende der Subjektbildung unter den Bedingungen der Nachkriegs-Moderne interpretiere, die zugleich als eine Art Gründungsmythos der nach 1945 neu sich formierenden bundesrepublikanischen Gesellschaft lesbar ist) und IV/8 (das unter dem thematischen Schlagwort „Futurologie“ direkt mit den prognostischen oder, wenn man so will, „prophetischen“ Aspekten der Traumarbeit bei Sebald und Kipphardt befasst ist) werde ich versuchen, die hier entwickelte kulturkritische Interpretationshypothese zu erhärten.

Es ist also sehr wohl möglich, die Komposition des Texts selbst als gegenwartsbezogen zu verstehen – in dem Sinne, wie Science-Fiction nicht sowohl von der Zukunft als von der Gegenwart handelt. Gleichwohl hat auch der Befund Gewicht, dass Sebald den Problemkomplex ‚Moderne‘ vorwiegend anhand von eher archivalischem Material behandelt, etwa im Sinne einer ‚Archäologie der Jetztzeit‘ als, wenn man so will, einer *Phänomenologie* der unmittelbaren Gegenwart – was ja übrigens eine Parallele hat in der wissenschaftlichen Forschung und Theoriebildung zu dem Thema: Auch die Diskurshistoriker und Theoretiker des Modernisierungsprozesses haben sich bei ihren Analysen ja recht häufig auf historisches Material beschränkt, mit einer Vorliebe etwa für das 18. und frühe 19. Jahrhundert und damit eine Art Frühgeschichte der *modern condition*, oder auch mit zahllosen Studien bspw. zur Psychiatriegeschichte, zu den Vorläufern und Anfängen der Psychoanalyse, der klassischen Moderne um 1910 usw., und selbst umfängliche

diachronische Diskursanalysen oder Kulturgeschichten enden oft ein paar Jahrzehnte vor der Jetztzeit. Das bereits deutlich vom Heute Abgrenzbare, Musealisierbare ist offensichtlich für wissenschaftliche wie literarische Erforschung ein relativ sicheres Terrain. Ich will hier freilich keineswegs eine Forschungslücke oder eine Diskurslücke konstatieren (bei der unübersehbaren Proliferation von Publikationen aller Art kann man eigentlich gar nicht mehr sagen, irgendetwas werde in rein quantitativer Hinsicht zu wenig besprochen). Aber es spricht doch einiges dafür, dass die wahre Terra incognita der Geschichte die unmittelbare Gegenwart, die Jetztzeit ist; (ob das immer, zu allen Zeiten so war oder ob es nicht doch auch etwas mit der Beschaffenheit *dieser* besonderen Jetztzeit zu tun hat, wäre eine andere Frage). Und wenn es auch kaum angezweifelt werden kann, dass die Untersuchung der Vergangenheit das Jetzt unmittelbar betrifft, uns Aufschlüsse über die kulturellen, gesellschaftlichen, ökonomischen, historischen usw. Bedingungen unseres heutigen Lebens gibt, so scheint es mir andererseits doch wichtig, die *Differenzen* zwischen der *Jetztzeit* (ob man diese nun als Postmoderne oder als ‚zweite‘, als digitale, als Spät-Moderne oder wie auch immer bezeichnet) im engeren und engen Sinne und allem anderen, was sonst noch von dem Terminus ‚Moderne‘ einbegriffen ist. Unter diesem Aspekt fällt insb. auf, dass die Auseinandersetzung mit dem Komplex *modernity* (im weiteren, auch die spätere ‚Moderne‘, die Jetztzeit einschließenden Sinne) bei Sebald vielfach und überwiegend auf ästhetische Topoi der klassischen (literarischen) Moderne zurückgreift.¹⁶⁰ In einem frühen Interview zu *Schwindel. Gefühle*. (das heißt unter anderem: zu einem Zeitpunkt, als die Rezeption noch nicht auf Holocaust, Totengedenken usw. festgefahren war) ist Sebald einmal ganz unvermittelt auf das Stichwort Digitalisierung gekommen, indem er die Beschäftigung mit alten Gemälden (in *SG* vor allem solchen der Spätgotik/Frührenaissance) „im Gegensatz zu den digitalen“ Bildern erklärte (EIS 67), deren Wert und Wirkung er kollektivsymbolisch als ‚Flut‘ und ‚Inflation‘ charakterisiert. Im literarischen Text aber zeichnet der satirisch-zivilisationskritische Diskursstrang der Narration vor allem das klassische Bild einer *industriellen* Hochmoderne, die gekennzeichnet ist durch Rationalisierung, Uniformität, Vervielfältigung/Serialität (Doppelgänger-Motiv!), Technisierung als *Maschinisierung* und, allem voran, *Verkehr*. Das ästhetische Korrelat ist die nicht nur, aber freilich maßgeblich auf Kafka, daneben vor allem auch auf die Wiener Moderne (inkl. Freud) und das Stummfilmkino zurückgehende klassisch-moderne Grusel-Motivik und die gelegentlichen Einsprengsel einer eher industrialistisch gedachten SciFi-Spekulation.

¹⁶⁰ Cf. dazu etwa Zilcosky 2006: 680–684 (zusammenfassende Paraphrase des früheren Aufsatzes von Zilcosky zu Sebalds Reiseprosa und der ‚Unmöglichkeit, sich zu verirren‘).

So wird der Moderne-Diskurs über weite Textstrecken eher ‚implizit‘ auf der Ebene der ästhetischen Topoi als diskursiv durch explizite Thematisierung geführt. Die konkrete Beschreibung der eigenen unmittelbaren Jetztzeit und die reflexiv-analytische Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Wirklichkeit ist dagegen etwas, das in einer direkten und expliziten Weise bei Sebald tatsächlich nur am Rande vorkommt, und meist nur in Form von pauschalen, wenig konkreten Anmerkungen, oft nur als Andeutung, im Gestus launischer Kommentare, pauschalisierender Seitenhiebe, knapper Verdikte. Daraus kann man entweder folgern, der Erzähler (und vielleicht der Autor selbst) interessiere sich schlichtweg nicht für seine Gegenwart, seine offensichtliche Abneigung sei nicht in der Art ausgeprägt, dass sie zu einer konfrontativen Hinwendung zum Zeitgenössischen motiviere. Oder aber man nimmt an – und das hat dann weitreichendste Folgen für den Interpretationsansatz –, der Gegenwartsbezug, für den es ja doch zumindest einige konkret Anhaltspunkte gibt, gehe über diese *manifesten* Referenzen (die, für sich genommen, tatsächlich kaum als Basis für eine Gesamt-Interpretation hinreichen, und als vereinzelte launische Randbemerkungen isoliert blieben) hinaus und finde anderswo, auf einer anderen ‚Ebene‘ des Texts bzw. in einem anderen Modus der Thematisierung statt: nämlich eben in Form der ‚Traumarbeit‘.

Damit komme ich zum Schluss nochmal auf die Interpretation Sill zurück, von der die voranstehenden Reflexionen ausgegangen waren. Denn Sill scheint eben diese Position zu vertreten, wenn er auch nicht von Traumarbeit spricht, sondern von „allegorischer Verdichtung“. In entscheidender Erweiterung seiner Interpretation von 1997 betont Sill 2011 in seiner Arbeit über literarische Todesbilder den kulturkritischen Gegenwartsbezug und die *Diesseitigkeit* von Sebalds Allegorik:

Um die eigene Lebensgeschichte über die Leitmotive des Heimatverlusts und der ruhelosen Irrfahrt in den von Kafka im Rückgriff auf die Odyssee entfalteten Sinnzusammenhang einzurücken, ist es bei Sebald nicht notwendig, [...] Jenseitsvorstellungen zu entfalten. Das erzählte Ich befindet sich – ganz und gar – im Diesseits, auch wenn es in den Kulminationspunkten seiner Krise zwischenzeitlich glaubt, ‚bereits an einem anderen Ort‘ zu weilen. [...] das düstere Todesbild des zwischen Diesseits und Jenseits kreuzenden Jägers eignet sich gleichwohl, um ein Selbst- und Weltverständnis zum Ausdruck zu bringen, demzufolge es Heimkehr in einer Welt fortwährender Veränderung und Zerstörung nicht geben kann. (Sill 2011: 134)

Hier ist aus meiner Sicht eine kleine Korrektur anzubringen: Voll zuzustimmen ist m. E. der Auffassung vom diesseitigen Sinn der ‚Todesallegorie‘, aber die Formulierung, dass sich das erzählte Ich ganz im Diesseits befinde – Sill präzisiert noch: vom Unglück des Gracchus sei

der Erzähler bislang verschont geblieben –, ist doch auch potenziell etwas missverständlich: Das Diesseits *ist* (so könnte man es sehen) in Sebalds Deutung vielmehr das Niemandsland, das Zwischenreich, in dem Gracchus herumreist. Der Gegensatz zwischen Festland und „irdischen Gewässern“, den man in Kafkas Originalversion noch intakt sehen könnte (etwa dahingehend: das Niemandsland sind die „Gewässer“, die Gracchus befährt, das Festland dagegen das eigentliche Diesseits, das ‚Leben‘, weshalb der Versuch, in Riva anzulegen und zu *bleiben*, dem Versuch entspräche, das Zwischenreich in Richtung Welt zu verlassen), ist in der marinen Symbolik von *Schwindel. Gefühle.* durch eine Art Transgression (durchaus im wörtlichen Sinne der geografischen Begriffsverwendung) des ‚Weltmeers‘ aufs ‚feste Land‘ aufgelöst, buchstäblich überflutet oder weggeschwemmt. Denn die Bildlichkeit des ‚Ozeans‘ ist, wie Sill sehr klar herausarbeitet, in *SG* konstant und konsequent auf das sehr weltliche Phänomen des *Verkehrs* bezogen, ganz konkret: auf die objektiven materiellen (technischen und humangeografischen) Bedingungen der globalisierten Mobilität im Allgemeinen und den privatmobilen Autoverkehr im Besonderen. Ganz explizit wird ja im Text das weltweit ubiquitäre Phänomen des Straßenverkehrs mit als „der neue Ozean“ bezeichnet und dieser wiederum als Medium einer transhumanen Evolution.

Überaus signifikant verdichtet sich somit der kulturkritische Diskurs in einem (wohl dem) klassischen Symbol der industriellen Moderne, des industrialistischen (fast könnte man sagen: des fordistischen) Fortschritts- und Wohlstands-Versprechens, zugleich einem normalistischen Kollektivsymbol par excellence: dem *Auto*. Vom Computer ist bei Sebald noch keine Rede (die Amtswaltung in den Behörden, auf denen der Erzähler auf seinen italienischen Reisen vorsprechen muss, geschieht bspw. noch flächendeckend mit der Schreibmaschine), aber in Nebensätzen verbreitet doch ein anderes, in den 1980er-Jahren noch zeitgenössischeres Gerät sein geisterhaftes Flimmerlicht: der Fernseher; auf dem Gebiet der Unterhaltungselektronik spielten sich ja die großen technologischen Innovationen der 1980er Jahre ab, und Das Fern-Seh-Gerät steht neben dem Automobil als das Symbol eines anderen Mobilitäts- und Freiheitsversprechens, einer anderen technologischen Antwort auf pandemische Sehnsucht, Fernweh und Erlebnisgier. „Und so bedarf es keines Todessturzes [...], um die Macht des Todes inmitten einer Welt zu erfahren, die keine Heimkehr kennt, weil sich die Heimat, ‚von Grund auf verändert‘ [RP 202], nicht wiederfinden läßt. So wird das Leben zu einer unabsehbaren Irrfahrt [sic]“.¹⁶¹ Dem habe ich nur hinzuzufügen, dass es mit dem Todessturz (Gemse usw.) doch eine gewisse Bewandnis haben muss; aber dazu an anderer Stelle. Der konkrete kulturkritische und zeitdiagnostische Gehalt der Gracchus-

¹⁶¹ Sill 2011: 135. Die drei R in „Irrfahrt“ sind ja höchstwahrscheinlich ein bloßer Druckfehler, aber doch irgendwie sinnfällig.

Allegorie bleibt jedenfalls vage. Das mag u. a. übrigens auch daran liegen, dass die gesamtgesellschaftliche Dynamik und Kulturentwicklung, ja letztlich wohl sogar die Geschichte selbst in zunehmendem Maße (und spätestens eben seit den 1980er-Jahren, in denen Sebalds ‚Italienische Reise‘ stattfindet) popkulturell geprägt ist, und Sebalds Werk sehr weitgehend die Phänomene der Popkultur ignoriert. Der Spezifik der Jetztzeit im Gegensatz zu der ‚älteren‘ Moderne wäre indes wohl nur durch Auseinandersetzung mit diesen Dingen beizukommen. – Sebalds ‚Traumarbeit‘ kreist um Bilder, die die individual- und kollektivpsychologische Bedeutung einer ‚entfesselten Welt‘ spürbar machen (und sich mithin auf den übergeordneten Begriff der Globalisierung¹⁶² beziehen ließen). Eine eingehende *Beschreibung* der „Jetztzeit“, also eine wirkliche Auseinandersetzung mit der konkreten Wirklichkeit seiner Gegenwart ist auf diesem Wege nur bedingt zu leisten. Die ‚Diagnostik‘ bleibt insofern unfundiert, gleichsam polemisch-undifferenziert, pauschal, wird nicht *analytisch* untermauert. So ist es auch für den Interpreten schwer, eine konkretisierende und vereindeutigende Paraphrase der ‚Kulturkritik‘ in *SG* – also gleichsam die ‚latenten Traumgedanken‘ hinter den manifesten Bildsymbolen der Verdichtung – zu formulieren. Der Diskurs verbleibt im Modus der ‚Traumarbeit‘. Versucht man, den Sinn der ‚Traumbilder‘ Bilder auf einen Begriff zu bringen, so mutet das Ergebnis leicht etwas banal an: Weil alle immer im Auto überall herumfahren und allezeit die Welt abfotografieren und sie auf diese Weise nie wirklich erfahren, weil sich alle vom substanzlosen „Geisterfutter“ der inflationären Bilder ernähren, weil alle in panischer Lebensgier ihrer (von ebendiesen standardisierten Bildern angeheizten) Sehnsucht nachrennen und dabei doch immer nur im Binnenraum einer touristischen Infrastruktur, die absurderweise zur Akkomodierung derer, die die Welt sehen wollen, zusehends anstelle dieser Welt selbst tritt, d. h. diese zerstört und durch das ubiquitäre Nirgendwo einer trostlosen künstlichen Realität ersetzt: ist die Welt das Niemandsland, das Schattenreich des Gracchus und sind wir alle Gracchus. Ist das eine reichlich abgedroschene, irgendwie vage konservativ-kulturpessimistisch-technophobe Fortschrittskritik, oder ist es, banal oder nicht, schlicht die Wahrheit? Und weil Literatur sich mit ihrem Kunstanspruch zu schade ist, solche Banalitäten direkt auszulaudern, verpackt sie diese simple Wahrheit in ‚Bildern‘ – ist das die Entsprechung zur Freud’schen „Zensur“ als Zweck der Traumarbeit: eine *ästhetisch* motivierte Notwendigkeit zur Entstellungsarbeit, zum ‚Sprechen in Bildern‘, und weiter hat es damit nichts auf sich?

¹⁶² Auch dieses Rezeptionsstichwort findet sich in der Forschungsliteratur – vor allem in vergleichenden Studien, die Sebald neben anderen Autoren im Rahmen einer übergeordneten Thematik behandeln; cf. etwa die Arbeit zu *Travel/Writing in an Age of Globalization* von Graham Huggan (2012).

Ist es aber nun ein gegenüber dem Text und der Alterität des unbegrifflich-
 ‚traumhaften‘ Denkens der Literatur unzulässig eigenwilliges störrisches Beharren des
 Interpreten – oder vielmehr die eigentliche Aufgabe der Leser, das kritische *Potenzial* der bei
 Sebald nur im ‚traumhaften‘ Modus angedeuteten Diagnosen auszuformulieren? „Nur in der
 Rückbindung des Literarischen an die Lebenswelt erfüllt Sebalds Intertextualität ihr
 Potenzial“, schreibt Anne Fuchs.¹⁶³ Diese Rückbindung leistet Sill, dem ich hier das
 Schlusswort überlassen will, in seiner Interpretation von 2011 in m. E. vorbildlicher Weise.
 Sills Interpretation zufolge stellt der Hintergrund des biblischen Sintflut-Mythos, auf den sich
 einige Motivelemente des Gracchus-Mythos beziehen lassen (speziell das bei Kafka ebenso
 rätselhafte wie auffällige Motiv der *Taube*), den durchgehenden und einheitlichen
 Sinnhorizont dar, „vor dem die Träume und Visionen des Ichs“ gesehen werden müssten.¹⁶⁴
 Im Zentrum von Sebalds Wirklichkeitsdiagnostik sieht Sill den „neuen Ozean“ als zeitgemäße
 Manifestation der „irdischen Gewässer“, die Gracchus immerfort bereist. Die das gesamte
 Buch durchziehende Meeres- und Flut-Bildlichkeit (eine komprimierte Liste von Belegstellen
 bei Sill 2011: 137), die sich auf dem Kulminationspunkt der psychischen Krise des Erzählers
 (dem Schwindelanfall in Mailand) zur meteorologischen Vision einer drohenden
 Globalkatastrophe „in Gestalt einer ‚neuen Sintflut‘“¹⁶⁵ verdichtet, verweist auf einen
 katastrophischen, destruktiven Weltprozess, der von den Menschen nicht (mehr) bloß erlitten,
 sondern selbst *produziert* wird. Sebalds Formulierung von der „apokalyptischen Disposition
 der Jetztzeit“ (BU 179) konkretisiert Sill in einem interpretatorischen Vorstoß in Richtung des
 objektiven Gehalts der diagnostischen ‚Traumbilder‘. Freilich seinen auf der subjektiven
 (psychologischen) Narrationsebene die Visionen von sich menetekelhaft türmenden Wolken
 zunächst „Sinnbild der eigenen, krisenförmig zugespitzten Gemütsverfassung“:

Das Ganze auf diese individuelle Dimension zu reduzieren, wäre jedoch unangebracht.
 Es ist gewiß nicht Sache der Literatur, den Zusammenhang zwischen weltweit
 wachsendem Autoverkehr, Erderwärmung, Klimaveränderung und regionalen
 Unwetterkatastrophen herzustellen oder gar wissenschaftlich zu erweisen. Doch
 könnte sich diese und andere Visionen des Ichs durchaus nähren durch die immer
 dichtere Folge medial übermittelter Bilder solcher Katastrophen.¹⁶⁶ (Sill 2011: 137)

¹⁶³ Fuchs 2004: 93.

¹⁶⁴ Sill 2011: 136.

¹⁶⁵ Sill 2011: 137.

¹⁶⁶ Sill geht noch etwas weiter und schließt eine kurze eigene Ekphrase einiger Medienbilder von konkreten Katastrophen der jüngsten Vergangenheit an (cf. 137 f.)

Ob man es nun seinerseits als die Sache der *Literaturkritik* ansehen mag, in derartigen Konkretisierungen den Rückbezug zur „Lebenswelt“ herzustellen, sei dahingestellt. Mir scheint aber eine solche Lektüre viel eher produktiv als trivial. So gelangt man durch die Traumanalyse zum Wirklichen.

III

ÄTIOLOGIE

Kindheitsrekonstruktion als Modell & Mythos

III/5

März, „Rekonstruktion einer vorklinischen Karriere“ 1 – 3:

Die narrative Fleischwerdung des theoretischen Worts

Unter dem Stichwort „Ätiologie“ wird im Folgenden die Kindheitserzählung in *März* untersucht. Ich konzentriere mich auf die drei „Rekonstruktion einer vorklinischen Karriere“ überschriebenen Kapitel (im Roman nummeriert 1 bis 3), die zusammenhängend und locker-chronologisch fortschreitend den Prozess der Onto- als Pathogenese anhand der Sozialisationserfahrungen des Protagonisten von der frühen Kindheit bis zur Adoleszenz darstellen.¹ Es handelt sich insgesamt um das zweite bis vierte Kapitel des Romans, also um den eigentlichen Anfang der nach dem (proleptischen bzw. achronologisch montierten) Expositions-kapitel weitgehend chronologisch fortlaufenden biografischen Erzählung. Diese ‚Ursprungserzählung‘ steht bei Kipphardt mithin *am Anfang* der Erzählung – bei Sebald dagegen bildet sie den Höhepunkt und Abschluss der Erzähl-Dramaturgie im Rahmen eines ‚archäologischen‘, dem untersuchungsdramatischen Erzählablauf der Detektivgeschichte verwandten Erzählmodells, wo, wie in Freuds Krankengeschichten, die ‚tiefste‘ (früheste) Schicht des ontogenetischen Ursachenzusammenhangs erst gegen Ende der Analyse erreicht wird; in *März* dagegen werden fast gleich zu Beginn die Ursachen der psychischen Erkrankung vorgeführt.

Die „Rekonstruktion“-Kapitel entsprechen lose thematischen Problemkomplexen, bilden zugleich ungefähr die Altersentwicklung März’ ab. Das Kapitel „Rekonstruktion einer vorklinischen Karriere 1“ ist der kindlichen Primärentwicklung des Protagonisten gewidmet: Primärsozialisation im engsten Familienumfeld (Kernfamilie), grundlegende Prägungen durch Erfahrungen mit der frühen Umwelt; der Zeitraum reicht vom Kleinkindalter bis in die spätere Kindheit. Das Kapitel „Rekonstruktion einer vorklinischen Karriere 2“ behandelt März’ Erfahrungen mit Erziehung und Sozialisation außerhalb des Elternhauses, namentlich mit der Institution Schule. „Rekonstruktion einer vorklinischen Karriere 3“ schließlich konzentriert sich zunächst auf die Sexualentwicklung im Zusammenhang mit einer zusehends ‚gestört‘

¹ Auch in anderen Teilen des Romans finden sich analeptische Einsprengsel und verstreute Reminiszenzen zur Kindheit des Protagonisten. Ich konzentriere mich hier auf die drei „Rekonstruktion“-Kapitel, insofern diese in der Episodenstruktur des Romans eine in sich relativ geschlossene Makro-Einheit, einen gut isolierbaren Teil des Romanganzen bilden. Einige herausragende Episoden aus diesen drei Kapiteln wurden bereits in den Kapiteln I/1, II/3 bzw. werden nachfolgend in IV/7 in anderem Zusammenhang behandelt. Um Überschneidungen zu vermeiden, lasse ich die betreffenden Episoden hier aus oder widme ihnen zumindest keine eingehende Analyse.

verlaufenden Sozialisation, dann auf die scheiternden Versuche der Eingliederung in die staatlichen Institutionen (Bundeswehr) und den Arbeitsmarkt (März jobbt nach seinem vorzeitigen Schulaustritt u. a. bei MAN, also in der normalistisch symbolträchtigen Automobilfertigungsindustrie), bis zu den ersten deutlichen Vorzeichen der ausbrechenden Psychose.

Das Untersuchungsinteresse gilt in diesem Kapitel besonders den Problemen des kasuistischen Erzählens, das in der Kindheitsrekonstruktionserzählung zu seinem vollen Recht kommt. Während die Verdichtungen der Traumarbeit, um die es im Zweiten Teil der Untersuchung ging, eher die ‚räumliche‘ Tiefe und Assoziationsmöglichkeiten einzelner Bilder explorieren, wird hier am individuellen Einzelfall ein Kausalzusammenhang narrativ entfaltet, der den allgemeinen Erklärungszusammenhang konkretisiert. Es geht mir in diesem Teil der Arbeit also um die narrative *Konkretheit* der ‚Beweisführung‘: Die biografische Rekonstruktion ist gewissermaßen die *Empirie* des literarischen Erklärungsdiskurses.

Freilich handelt es sich um eine *fiktive Empirie*, und das ist insb. im Zusammenhang mit den ‚dokumentarliterarischen‘ und autofiktionalen Aspekten von Kipphardts fiktionalem Verfahren durchaus problematisch. Einerseits sind die ‚Schnittmuster‘ für die einzelnen narrativen Episoden der fiktiven Biografie aus theoretischen Modellen abgeleitet; andererseits stammt das ‚Material‘, das zur Fabrikation konkreter Episoden nach den Mustern theoretischer Erklärungsmodelle verwendet wird, zu großen Anteilen aus authentischen Krankengeschichten, d. h. aus den Biografien realer Personen; es fließen aber auch autobiografische Elemente aus Kipphardts eigenen Kindheits- und Jugenderinnerungen in die Komposition des fiktiven Einzelfalls ein. Diese fiktionsgenetische Problematik stellt einen zentralen Aspekt der folgenden Analysen dar; sie ließe sich knapp als das Verhältnis von Abstraktion und Konkretion, Theorie und Empirie bezeichnen. Die *tatsächlich empirischen* (faktualen) Komponenten der fiktionalen Synthese (Montage) werden als bloßes ‚Baumaterial‘ de facto *ent-individualisiert* (aus ihren tatsächlichen historischen und individualbiografischen Kontexten gelöst), um als ‚Belege‘, gleichsam konkretisierende Illustrationen, eines abstrakten Erklärungsmodells zu fungieren. Da Kipphardt auch autobiografisches Material verwendet, ist nicht zuletzt auch die durch die fiktionale Montage eingeebnete Differenz zwischen den als ‚Materialvorlagen‘ verwendeten Fallgeschichten realer Psychiatriepatienten und der Biografie des Autors, der als erfolgreicher Künstler, promovierter Arzt, Familienvater, Hauseigentümer usw. durchaus zu den ‚Gesunden‘ im Sinne sozioökonomischer Durchsetzungsfähigkeit zu zählen wäre, kritisch zu reflektieren.

Im Unterschied zu Sebald bezieht sich die Betonung des Realienbezugs bei Kipphardt stärker auf eine quasi wissenschaftliche Auseinandersetzung mit einem Thema als Vorarbeit zum eigentlich fiktionalen Prozess.² Während bei Sebald ein Großteil des ‚Konstruktionsmaterials‘ einerseits aus privaten Quellen stammt, andererseits aus intertextuellen Referenzen (Zitaten, Anspielungen, Übernahmen) auf andere literarische/fiktionale Texte besteht, ist bei Kipphardt der Anteil von in engerem Sinne dokumentarischem Material (idealtypisch die im *Oppenheimer*-Stück und in *Bruder Eichmann* verwendeten Prozessakten) und namentlich im Fall von *März* von wissenschaftlicher Theorie-/Fachliteratur vorherrschend. Laut Fischers Analyse „werden die Erfahrungen, die März im Laufe seines Lebens macht, von einer Theorie her konstruiert. Sein ganzes individuelles Leben entspricht dem ‚Tatsächlichen‘, wie es Kipphardt in den wissenschaftlichen Quellentexten bereits analysiert vorfindet.“ (S. 78). Für die ätiologische Kindheits-„Rekonstruktion“ lässt sich als wichtigste theoretische Quelle der Sammelband *Schizophrenie und Familie* nachweisen: „Fast jeder der [im Kap. „Rekonstruktion einer vorklinischen Karriere 1] präsentierten Textbausteine ist von den Theorien aus *Schizophrenie und Familie* her konstruiert, stellt deren Literarisierung dar.“³ In den „Rekonstruktion“-Kapiteln sind einzelne Episoden nicht selten mit einer Quasi-Gattungsbezeichnung überschrieben, etwa „Momentaufnahme“, „Familienfoto“ oder „Klassenfoto“. Die Bezeichnung „Foto“ ist dabei eher als poetologische (Erinnerungs-)Metapher aufzufassen – es wird gar nicht angenommen, dass den narrativen Prosaminiaturen fiktionsintern tatsächlich in fotografischer Form vorliegende materielle Dokumente entsprechen. Dazu Fischer (S. 34): „Diese ‚Fotos‘, die keine sind, haben die Funktion der Bebilderung eines theoretischen Ursprungs, sie haben den Charakter des Belegs, sind Erinnerungsbilder, die etwas beweisen (können); sie sind gewissermaßen wiederaufgefundene Dokumente, anhand derer die Rekonstruktionsarbeit geleistet wird und die in nuce eine wissenschaftliche Theorie repräsentieren.“ Kipphardts schriftstellerische Praxis in *März* lässt als „narrative Umgestaltung von Theorien“⁴ beschreiben. Im Grunde *illustriert* Kipphardt bestimmte wissenschaftliche Thesen, wobei eine einzelne narrative Miniatur (ein „Foto“) oft einem einzelnen Theoriebaustein, einem Theorem entspricht. Manche Episoden gehen direkt auf Fallbeispiele in den rezipierten Theorietexten zurück; oft wird dabei die theoretische Deutung des empirischen Beispiels aus dem Prätext implizit übernommen; es kommt aber auch vor, dass Kipphardt eine konkrete (im Prätext bereits narrativ-anschauliche) Episode übernimmt,

² Cf. Fischer 1999: 33.

³ Fischer 1999: 65.

⁴ Fischer 1999: 34.

sie aber aus dem ursprünglichen Begründungszusammenhang löst und durch Einfügung in den Erzählkontext seines Romans um-/neu interpretiert.⁵ (Hier liegt offenkundig eine ‚verfahrenstechnische‘ Gemeinsamkeit mit Sebalds Arbeitsweise vor.) Interessanter noch ist aber vielleicht der andere Fall, dass Kipphardt ein Theorem bloß dem abstrakten Gehalt nach übernimmt, aber die narrative ‚Illustration‘ nicht aus vorliegenden Anschauungsbeispielen übernimmt, sondern eine Konkretisierung (Veranschaulichung) des Theorems eigens *„fabriziert“*, wie es bei Fischer heißt.⁶ Der Fiktionsprozess lässt sich hier in einer absolut modellhaften Weise nachvollziehen: Es handelt sich hier nicht um ein ‚freies Erfinden‘, sondern in sehr vielen Fällen um die „Transformation“ *nichtfiktionaler* (und meist auch nicht narrativer) Texte „in das fiktionale Medium“, d. h. „ins subjektiv Erlebte der Romanfigur“.⁷ Eine weitere Variante, die von besonderem Interesse ist, ist der Fall, dass Kipphardt eine Episode als Veranschaulichung eines Theorems weder aus einem Prätext übernimmt noch gänzlich ‚frei‘ erfindet, sondern eine Episode aus *seinem eigenen* Leben (i. d. R. eine eigene Kindheitserinnerung) in den ätiologischen Erzählzusammenhang einfügt.⁸

Auch anschauliches oder bereits narrativ vorgeformtes Material aus anderen Quellentexten – namentlich die Patientenbiografien und -texte, -zeichnungen etc. in Navratils Sammlungen – wird, wie Fischer gezeigt hat, „durch die Brille“ der antipsychiatrischen und familienpsychologischen Theorietexte neu gelesen und nötigenfalls umgearbeitet. So ‚korrigiert‘ Kipphardt etwa das ihm von Navratil gelieferte (bei diesem ja in einem weitgehend konventionell-psychiatrischen Denkraum situierte) Material, indem er es „durch die Brille“ der familientheoretischen oder antipsychiatrischen Erklärungsansätze interpretiert und umdeutet – was z. T. auch ganz konkret *umschreiben* (Weglassen, Dazu-Erfinden, Verbiegen, ...) bedeutet. Bei all dem ist die „vom Schriftsteller erbrachte Leistung [...] die Aufklärung über die der Wirklichkeit zugrunde liegenden (Kausal-)Zusammenhänge. Sie gilt es nicht nur zu erkennen, sondern, wo dies notwendig ist, für den Leser auch erst herzustellen.“⁹

⁵ Cf. Fischer 1999: 70. Das trifft bspw. häufig auf Kipphardts Verwendung von Episoden aus Navratils Krankengeschichten zu: Er verwendet dann etwa eine Episode aus Navratil (sei es eine, die dort nicht explizit gedeutet, sondern bloß kommentarlos mitgeteilt wird, oder eine, die bei Navratil eine Deutung erhält, welche Kipphardt nicht übernehmen möchte) als ‚Beleg‘ für ein Theorem eines *anderen* Wissenschaftlers. (Cf. Fischer 1999: 85.)

⁶ Cf. S. 71: „Bietet der Quellentext zu wenig sinnlich-anschauliches Material und bewegt sich ausschließlich in einer theoretisch-abstrakten Sprache, so ist es Kipphardt selbst, der in erzählenden Episoden Beispiele für den theoretischen Kontext fabriziert, das abstrakte Modell ins erzählte persönliche Erleben transformiert.“

⁷ Fischer 1999: 78.

⁸ Cf. die knappen Hinweise im Herausgeber-Nachwort zu *März* (M-A 296 und die Anmerkungen 19 und 20, S. 301) sowie Fn. 93 bei Fischer 1999: 95.

⁹ Fischer 1999: 52.

In den folgenden Analysen steht aber diese textgenetische/intertextuelle Dimension nicht im Mittelpunkt. Fischer hat sie in seiner maßgeblichen Studie bereits annähernd erschöpfend analysiert. Hier geht es im Folgenden eher darum, das kasuistische Erzähl- und Erklärungsmodell der ätiologischen Kindheitsrekonstruktionen auch unabhängig von dieser intertextuellen und werk-/fiktionsgenetischen Dimension, d. h. weitgehend textimmanent, zu beschreiben, analysieren – und auch zu beurteilen: hinsichtlich seiner Plausibilität, seiner Prämissen und strukturellen Schwächen und nicht zuletzt hinsichtlich der Frage nach seinem tatsächlichen diagnostischen Wert als Wirklichkeitsanalyse und Gesellschaftskritik. Denn die „Rekonstruktion“ einer individuellen Pathogenese, die Erklärung der Entstehungszusammenhänge und Ursachen einer schizophrenen Seelenstörung, die an der Kindheit der Hauptfigur demonstriert wird, steht ja letztlich im Dienste einer ‚allgemeinen‘ – über den Spezialdiskurs der Psychiatrie hinausgehenden – Kritik an der gesellschaftlichen Normalität bzw. der Ideologie, die der gesellschaftlichen Wirklichkeit zugrunde liegt: den herrschenden Normen, Wertvorstellungen, kulturellen Normen (wobei, wie von Jürgen Link für den interdiskursiven Komplex des ‚Normalen‘ generell diagnostiziert, die Unterscheidung zwischen Normativität und Normalität auch bei Kipphardt unscharf und unterreflektiert bleibt), die in den hier zu besprechenden Teilen des Romans vor allem als Praktiken der Kindererziehung sich manifestieren. Die Leitfrage ist dabei stets die nach der Konkretheit der narrativen Beweisführung: der Tragfähigkeit des Erzählmodells als empirische Beglaubigung der theoretischen Prämissen.

Urszenen

Die „Rekonstruktion einer vorklinischen Karriere“ (und damit in gewisser Hinsicht März’ Lebensgeschichte überhaupt) beginnt mit einem „Familienfoto“, das darstellt, wie Alexander von seiner Mutter eine Norwegermütze geschenkt bekommt. „Den Rand hier kann man so runterschagen“, preist sie ihm als besonderen Vorzug dieser Mütze an. Der Rand verdeckt dann die Hasenscharte¹⁰, und die Mutter sagt: „Jetzt bist du ein schöner Junge“ (M 21). – Dies als das *allererste* Bild. Die darin verdichtete Aussage über die Beziehung zwischen März und seiner Mutter lässt sich ungefähr so ausformulieren: Die Mutter, die ja ein ausgesprochen enges Verhältnis zu März hat, ihn als ihr Ein-und-Alles empfindet, schämt sich gleichwohl für dessen angeborene Missbildung. Auch will sie ihrem Sohn das Leid des Angeschaut-Werdens

¹⁰ Keine Ahnung, wie man sich das vorzustellen hat; ich jedenfalls konnte mir beim Lesen nicht vorstellen, wie das funktionieren soll: März sieht sich im maskierten Zustand selbst im Spiegel, die Augen müssen also frei sein; es müsste sich dann um so etwas wie eine Ski-Maske handeln...?

ersparen. Aus beiden Gründen ermutigt sie ihn, seinen Makel zu verbergen, und tut dies in einem gleichsam euphemistischen Modus, indem sie so tut, als ginge es gar nicht um die Hasenscharte (im Gestus: ‚Schau, was für eine tolle Mütze, ...‘) und ihr Geschenk sei ganz ohne Hintergedanken, ganz harmlos. In Grunde ist das schon ein Beispiel für eins der zentralen Theoreme der antipsychiatrischen Schizophrenie-Ätiologie, das Kipphardt von Laing übernimmt: den Begriff der „Mystifikation“. Das meint die Verschleierung realer Sachverhalte, insb. die Verschleierung der tatsächlichen Interessen hinter einer Handlungsweise (hier das wahre Anliegen der Mutter), und insofern die erzählerische Darstellung der (in Ich-Form, also von März selbst berichteten) Episode keinen Zweifel daran lässt, dass das Kind bereits damals genau wusste oder spürte, worum es *wirklich* ging, wird hier die Diskrepanz zwischen dem Verhalten der Mutter und ihren Intentionen als eine der zwischenmenschlichen Ur-Erfahrungen des Kindes inszeniert. Die Episode ist aber nicht nur ein Beispiel für Mystifikation¹¹, sondern sie illustriert auch die fundamentale (und, so die Theorie: auf Dauer pathogene) Ambivalenz der Mutter-Kind-Beziehung, die später in weiteren Beispielen deutlich wird: Eventuell ist es sogar die körperliche Abnormität, die die vom Vater und der Mutter (freilich aus sehr unterschiedlichen Perspektiven) übereinstimmend bezeugte *besondere* (‚übermäßige‘) Liebe der Mutter für Alexander und das daraus folgende besonders enge (im Sinne der von Kipphardt rezipierten familienpsychologischen Schizophrenie-Theorien: in pathogener Weise symbiotische) Mutter-Sohn-Verhältnis bedingt hat; es gibt im Text Indizien für eine solche Deutung. Andererseits aber ist das Bewusstsein der Mutter durchaus von gesellschaftlichen Normalitätsvorstellungen geprägt. Im Expositions-kapitel – also noch vor dem Beginn der eigentlichen Kindheits-„Rekonstruktionen“ – wird in einem Kofler als Verfasser zugeschriebenen „Bericht“ über März’ Lebenslauf, der den von diesem selbst verfassten ‚alternativen‘ (im psychiatrischen Sinne: „konfabulierten“) Lebensläufen als ‚objektive‘ Version gegenübergestellt wird, der ganze Hasenscharten-Komplex (wiederum als das *erste*, was berichtet wird: als Einführung in März’ Biografie gleichsam!) in begrifflicher Sprache wie folgt formuliert:

Er leidet an einer leichten Mißbildung, einer Gaumenspalte, die im Laufe des Lebens mehrfach operiert wurde, zuletzt mit funktional gutem Ergebnis. Das Kind lernte schnell sprechen, aber seine Lautbildung war nasal. Wenn Besuch kam, durfte der Junge nicht sprechen, weil sich der Vater genierte. Die Mutter umsorgte ihn

¹¹ März selbst formuliert den Sachverhalt in aller Deutlichkeit: „Wenn [...] Gäste erwartet wurden, sagte die Mutter zu mir: Ich glaube, du möchtest diese vielen Leute nicht sehen, das könnte dich aufregen. Unter der Vortäuschung von Sorge wurde mir der Befehl erteilt zu verschwinden, weil man sich meiner schämte. Aber Ist-sie-nicht-süß blieb.“ (M 24; zur Erinnerung: „Ist-sie-nicht-süß“ ist März’ Bezeichnung für seine Schwester.)

übertrieben stark, aber zum Einkaufen nahm sie ihn nicht mit. Um ihm Konflikte zu ersparen, hielt sie Kinder von ihm fern. Bis zum Schuleintritt, sagte März, habe er die Welt aus den verschleierte Fenstern der Wohnung [...] betrachtet. „Da sieht sie weißlich aus und ziemlich weit entfernt.“ (M 13)

Fast jeder der knappen, sachlichen Sätze dieses Kofler-Berichts wird im ersten „Rekonstruktion“-Kapitel zu einer narrativen, im Sinne der in Kipphardts Poetik geforderten „Sinnlichkeit“ anschaulichen Episode: zu einem ‚Bild‘ („Foto“) ausfabuliert. Die Mutter will sicherlich in erster Linie ihrem Sohn etwas ersparen, doch indem sie ihn von allem fernzuhalten versucht, affirmiert sie effektiv die gesellschaftliche Semantik, die die physische Abweichung stigmatisiert. Überdies schämt sie sich auch selbst. Die Mutter ist in dieser Hinsicht selbst hochgradig ‚gespalten‘: zwischen einer ‚ungesellschaftlichen‘, seelenhaft-primordialen, fast mystischen persönlichen Bindung an ihr Kind und einer gesellschaftlichen, an Konventionen, Normen usw. gebundenen unpersönlichen Kulturbindung. Beide interferieren auf eine denkbar unglückliche Weise in ihrem Verhalten gegenüber Alexander. Hier scheint schon das Modell auf, das Fischer mit größter Klarheit an Kipphardts Romankonzeption herausgearbeitet hat: Es wird ein *vorsoziales* ‚inneres Selbst‘, eine Art primordiale Subjektivität angenommen, von der aus einzig intersubjektive Beziehungen in einem positiven, authentischen (nicht entfremdeten) Sinne denkbar wären. Die Mutter hat Teil an einer solchen ‚ursprünglichen‘ Menschlichkeit, d. h.: Sie hat noch eine gewisse Verbindung zu ihrem ‚inneren Selbst‘ – März’ Vater dagegen tritt eigentlich fast ausnahmslos als Verkörperung gesellschaftlicher (überpersönlicher) Normen und Wertvorstellungen auf, als ein Mensch, der sein ‚inneres Selbst‘ fast restlos verschlossen, d. h. effektiv die Verbindung zu unverbildeter Menschlichkeit verloren hat. Aber auch das ‚innere Selbst‘ der Mutter ist, wenn auch nicht gänzlich verschüttet, so doch in beträchtlichem Maße von gesellschaftlicher Prägung beeinträchtigt. Ihre ‚sanfte‘ Art der Beeinflussung erscheint (im Gegensatz zu der rabiatautoritären, ja brutalen Einflussnahme des Vaters) als besonders schädlich durch die aus dieser ‚Spaltung‘ sich herschreibende fundamentale Widersprüchlichkeit ihrer Haltung und ihres Handelns gegenüber dem Kind.

So fungiert die Norwegermütze-Episode eigentlich vor allem als Charakterisierung der *Mutter*. Die Hasenscharte ist nur der Anlass, an dem der generelle Widerspruch zwischen primordialer Zwischenmenschlichkeit und Gesellschaftsbindung und die besonders unheilvolle Weise, in der die Mutter diesen Widerspruch verkörpert, offenbar werden. Gleichwohl steht mit diesem und dem darauf folgenden „Familienfoto“, das davon handelt, wie Alexander vor seinem Vater Sprechübungen „zum Zwecke der Verbesserung der

Lautbildung“ (21) absolvieren muss, *das Thema ‚Hasenscharte‘ ganz am Anfang der „Rekonstruktionen“*. Die Sprechübungen demütigen Alexander und zeigen ihm wiederum, dass er (der nach Koflers Urteil ja gut sprechen kann und den Hauptzweck, sich – im rein phonetischen Sinne zunächst – verständlich äußern zu können, eigentlich hinreichend – „mit funktional gutem Ergebnis“ – erfüllt) „der Mängelbehaftete“ ist (22), und zwar nicht im Sinne einer tatsächlich praktisch relevanten Behinderung, sondern letztlich einer rein ‚symbolischen‘, einer sozusagen bloß ‚formalen‘ Auffälligkeit und Abweichung, die gleichwohl mit rigiden Maßnahmen bekämpft werden muss. Ich brauche die Implikationen der zitierten Episoden hier wohl nicht weiter auszuformulieren, es handelt sich ja durchaus um intuitiv ‚einleuchtende‘ Illustrationen. Ich habe in den voranstehenden Lektüren zu *März* bereits die Frage aufgeworfen, welcher Stellenwert der Hasenscharte tatsächlich zukomme in den ätiologischen Rekonstruktionen: Das Fundamentalfaktum ist in der individual-biografischen Ätiologie des *März*-Romans, die ja ein dezidiert soziogenetisches Modell der Pathogenese exemplifiziert, letztlich wohl nicht die Hasenscharte, sondern eher der Charakterzug der ‚Sanftheit‘, die (wohl als ‚überdurchschnittlich‘ zu denkende?) Vulnerabilität und Sensibilität des Protagonisten, die ihn unfähig zu den für eine ‚erfolgreiche‘ Sozialisation notwendigen Anpassungsleistungen macht. Es wäre allenfalls zu fragen, ob diese Eigenschaft (ein *konstitutioneller* Faktor im Grunde, wie Fischer richtig anmerkt) einfach eine nicht weiter ableitbare, selbst nicht näher erklärbare Grundtatsache ist – einfach das (woher auch immer stammende) ‚Wesen‘ dieser Person –, oder ob man sie evtl. auch kausal als *Folge* der körperlichen Deformation erklären, also aus der Erfahrung eines *primären* Andersseins herleiten könnte. Das bleibe auch hier dahingestellt. Wichtig scheint mir vor allem, festzuhalten: a) wie sehr doch die *Grundkonzeption* der März’schen Lebensgeschichte auch von dem realen Fall Herbecks (der in Navratils Krankengeschichte ebenfalls mit der Hasenscharte beginnt) abhängig ist, und b) dass die Hasenscharte, die in Kipphardts Konzeption nicht primär als biologisches, sondern als *soziales* Fa(k)tum zu begreifen ist, wenn sie auch wohl nicht als die eigentliche primäre Ursache zu werten ist, doch einen besonders hohen *ikonischen* Wert hat durch die Art und Weise der Inszenierung (im buchstäblichen Sinne von *szenisch*).

Diese erste Szenen- bzw. ‚Bilder‘-Folge (Norwegermütze/Mutter und Sprechübungen/Vater) wird abgeschlossen durch einen explizierenden Kommentar, der (ohne rahmende Angaben zur Herkunft des O-Tons) in Anführungszeichen und Ich-Form steht und damit als Selbstaussage März’ erkennbar ist:

„Ich hatte soviel Angst, ihren Anforderungen nicht zu genügen, daß ich nichts anderes tun konnte als den Maßnahmen zuzustimmen, die sie über mich verhängten, [...]. Der ihre Anweisungen befolgte, der war nicht ich, der war ein von mir vorübergehend Beauftragter.“ (M 22)

Das erscheint als die bereits frühkindliche Grundlegung der späteren Persönlichkeits-, ‚Spaltung‘, als die die Schizophrenie ja nach wie vor symbolisiert wird. Die Diskrepanz zwischen äußerem Tun und Fühlen/Denken/Intention, die März an seiner Mutter beobachten kann, reproduziert er auf andere Weise, indem er sich den äußeren Anforderungen rein formal anzupassen bemüht. Die innere Distanz, die er dabei zu seiner äußeren Person kultiviert, ist gewiss noch nichts ‚Pathologisches‘ im Sinne einer ungewöhnlichen/seltenen Störung: Sie muss vielmehr als ein durchaus *normales* Phänomen angenommen werden. Damit ist aber die Kern-These bestätigt, auf der die Ausweitung vom Psychiatrie- zum *Gesellschafts*-, zum ‚allgemeinen‘ Roman sozusagen, und mithin die Konzeption des gesamten Erzählprojekts beruht: dass es die ganz gewöhnlichen Leidenserfahrungen und der *normale* Anpassungsdruck seien, woran manche (aufgrund ihrer sensibleren Konstitution, besonders schlechter Umstände oder einfach aus größerer „Schwäche“) irre werden, während andere in verschiedenen Graden von Deformation, Entfremdung, Leiden diesseits der Psychose-Grenze sich zu halten vermögen oder sich sogar mehr oder weniger erfolgreich und evtl. sogar sich glücklich fühlend ins ‚System‘ einfügen. So ist auch die ‚normale‘ Diskrepanz zwischen ‚innerer‘ Subjektivität und äußerer Anpassung die Grundlage für eine irgendwann dann *nicht mehr normale* (= kranke, psychotische) ‚Spaltung‘. Zudem hat man sich das ‚innere‘ Selbst wohl keineswegs als unverletzlich zu denken: Eine dauerhaft ‚ironische‘ Distanz zwischen innerem Selbst und äußerer Anpassung wäre zum einen wohl ethisch fragwürdig, zum anderen aber hat die ‚äußere‘ Praxis sehr wohl auch Rückwirkungen auf das ‚innere Selbst‘, zu dem man mindestens den Kontakt verlieren kann, sofern es nicht sogar selbst beschädigt oder zerstört werden kann.

Zum objektiven Hintergrund der Fallerzählung: Erziehungsmethoden, historischer Kontext und die Frage nach der Aktualität des Gestrigen

Damit ist zunächst der Konflikt zwischen ‚außen‘ und ‚innen‘, zwischen unpersönlichen „Anforderungen“ und subjektivem Nicht-Vermögen recht allgemein illustriert. Zwar verbinden die Beispiele diesen Grundkonflikt schon mit konkreten Erziehungsmaßnahmen und den dahinter stehenden Werten, doch die Darstellung betrifft eher den jeweils

charakteristischen Umgang der beiden Elternteile (autoritär-disziplinierend beim Vater, ambivalent-,sanft'-mystifizierend bei der Mutter) mit dem Konflikt, ihre spezifischen Kommunikationsweisen, als die konkreten *Inhalte* des kulturellen Wertediskurses. Auf diesen ‚objektiven‘ Hintergrund des gesellschaftlichen Wertesystems, der Ideologie, zielen einige andere Episoden im ersten Rekonstruktionskapitel. So bringt etwa der Vater die (aus seiner Sicht) Verfehlungen der Mutter in der Erziehung Alexanders auf den Begriff der ‚Verzärtelung‘; und geht dann unmittelbar dazu über, über sich selbst Auskunft zu geben, wobei Kipphardts Intention des Erklärens, der kausalen Herleitung aus der historischen Tiefendimension sehr schön deutlich wird: „Verzärtelung ist mir zuwider gewesen, ich komme aus einfachen Verhältnissen, Herr Doktor, mein Vater hat noch als Kettenschmied gearbeitet, [...] da haben sie die schweren Ketten noch mit Pferdewagen abgefahren, ist verunglückt mein Vater, haben die Pferde vor der Eisenbahn gescheut, ist der Kettenwagen über ihn, 1911, war ich zehn Jahre und 6 Geschwister, so war mir Verzärtelung etwas Unnatürliches, er war doch eine Junge.“ (M 25) Der Vater liefert mit seiner kleinen Abschweifung (eine Art freier Assoziation, die scheinbar ganz absichtslos, ganz ‚unschuldig‘ den Deutungsabsichten des Analytikers zuspielt) im Grunde selbst eine ganz nüchterne Herleitung seines Wertesystems aus den ‚Verhältnissen‘, ohne freilich den entscheidenden Schritt tun zu können, sich von den so verinnerlichten Werten kritisch zu distanzieren. Dass die vom Vater verkörperte Brutalisierung allerdings nicht völlig deterministisch aus den materiellen Verhältnissen schlechterdings automatisch – eben ganz ‚natürlich‘ – hervorgeht, sondern letztlich doch mehr Ideologie als Natur ist, ließe sich vor allem, gleichsam sprachdiagnostisch, an der Wortwahl festmachen. Die Rede vom „Unnatürlichen“ der ‚Verzärtelung‘ verweist deutlich genug auf die ganz typische Naturalisierungsrhetorik, die sich als keineswegs exklusiv, aber nichtsdestoweniger charakteristisch protonormalistisch (oder in Kipphardts Sinne vielleicht bereits als präfaschistisch) identifizieren ließe.

In nuce wäre hier also eine weitere „Rekonstruktion individuellen Gewordenseins“ (Fischer) angelegt, in der das Erklärungsmuster der Kindheitsrekonstruktion auf die Elternfiguren der aktuellen Kindheitsgeschichte übertragen wird. Freilich bleibt es bei Impressionen. Auch die Mutter äußert in ähnlicher Weise Aufschlussreiches (im Sinne der Erklär-Intention des Autors) über sich selbst (dazu weiter unten). Die Vorstellungen des Vaters jedenfalls, die die gesellschaftlichen Soll-Vorgaben in einer freilich besonders brutalen Form repräsentierten, werden in einem weiteren „Bericht des Vaters“ deutlich, der von dessen Versuchen handelt, durch erzieherische Maßnahmen die Bildung seines Sohns zum Besseren zu wenden (M 28f.). Die Erziehungsbemühungen, von denen der Vater spricht, beschränken

sich im Wesentlichen auf Disziplinierungs-Übungen mit Zielen wie korrektes Sprechen und körperliche Fitness, „Körperbeherrschung“ (28). Direkt darauf folgt dann ein „Bericht der Mutter“, der die Sorge um körperliche Fitness in einen ganz speziellen Kontext einordnet, den der (NS-)Eugenik nämlich: „Das war damals auch, da war man überempfindlich, Erbkrankheit, minderwertig, krankes Erbgut“ (29). Dabei gibt die Mutter noch einen Kommentar zu ihrem eigenen Umgang mit der körperlichen Fehlbildung des Kindes: „man hätte vielleicht sagen sollen was denn? wieso? dem Kinde Mut gemacht, jetzt grade, statt so zu tun als wär nichts. War doch nichts, und wie es operiert war gar nichts, aber für ihn, Herr Doktor, alles. Was machen Sie als Frau?“ (29)

An diesem knappen Redebeitrag der Mutter lässt sich Kipphardts Ökonomie sprachlicher Verdichtung und das Funktionsprinzip der Montage-Erzählweise gut aufzeigen: Zum einen zeugen die sprachlichen Widersprüche hier von einer in sich widersprüchlichen Haltung. Die Steigerung von „nichts“ zu „gar nichts“ (mit der Implikation: dass „nichts“ eben doch noch nicht so *ganz* nichts ist) und die reflexhaft-emphatische Bestätigung dessen, was soeben verworfen wurde („statt so zu tun als wär nichts. War doch nichts“) weisen symptomatisch darauf hin, dass die Mutter auch nach langer Zeit zwar den objektiv-historischen Kontext (hier: Eugenik), nicht aber ihre eigene widersprüchliche Haltung zu reflektieren vermag. Sie reproduziert noch in einer Aussage, mit der sie sich von ihrem eigenen früheren Verhalten reflexiv distanzieren möchte, die Wirklichkeitsverdrehungen, mit denen sie seinerzeit ihre widersprüchlichen familiären und gesellschaftlichen Loyalitäten unter einen Hut zu bekommen versuchte. Denn sie hat ja in Wahrheit nicht bloß so getan, „als wär nichts“, sondern vielmehr, freilich nicht explizit und offen, dem Sohn sehr wohl und deutlich genug vermittelt, dass ‚etwas war‘. Und auch die – nur scheinbar einfühlsame – Aussage, dass das ‚objektive‘ Nichts „für ihn“ alles bedeutet habe, verschleiert die Tatsache, dass es vielmehr durchaus das Verhalten *der Eltern* (und auch speziell das *der Mutter*) gewesen ist, was dem Kind einen Begriff von der gravierenden (sozialen) Bedeutung der Hasenscharte vermittelt hat. Es war eben das Verhalten der Eltern, was einer „leichten Mißbildung“ große Bedeutung verlieh, und die Mutter hat diesen Zusammenhang offenbar bis heute nicht durchschaut bzw. ihn sich nicht eingestanden. Und auch der Vater, der den Sohn sehr wohl bisweilen auffordert, seinen Mann zu stehen und sich gegen Hänseleien zur Wehr zu setzen, untergräbt die intendierte Ermutigung damit, dass er sie keineswegs aus einer unabhängigen oder gar nonkonformistischen Haltung ausspricht, sondern, selbst ängstlich auf Anpassung bedacht, als durchaus ideologiekonformen Wert im Sinne von Männlichkeit, Stärke usw. vom Kind fordert, diesem dabei aber durch sein sonstigen Verhalten vermittelt,

dass der äußerliche Anlass der Aggressionen – die Hasenscharte – tatsächlich etwas Beschämendes ist, die davon herrührenden Minderwertigkeitsgefühle also durchaus begründet (und Aggressionen von anderen mithin in gewisser Weise *berechtigt*) sind.

[i.] **Schwimmen lernen** Für die brutalen Erziehungsmethoden des Vaters liefern die „Rekonstruktionen“ einige einprägsame Beispiele. Die (als „Familienfoto“ überschriebene) Episode, in der der Vater seinem Sohn das Schwimmen beibringt, indem er ihn ins tiefe Wasser wirft und ihn sich selbst überlässt, sodass er es aus schierer Todesangst ‚ganz von allein‘ rasch lernt, wird von März abschließend zu einer sehr grundsätzlichen Aussage über das Grundprinzip der Gesellschaft verallgemeinert: „Wäre Alexander gesund, brächte er seinen Kindern ebenfalls so das Schwimmen bei. *Gesund ist, wer andere zermalmt.*“ (M 33) Den von mir kursiv markierten Schlusssatz hat Fischer als Titel seiner März-Studie gewählt, und tatsächlich kann dieser Satz, wenn es darum ginge, den Kern der in *März* geübten Gesellschaftskritik in einer einzelnen Sentenz aus dem Romantext zu lokalisieren, sehr weitgehend diese Funktion erfüllen. Der Vater hat nach eigener Aussage seinerzeit (also vor 1911) selbst auf diese Weise das Schwimmen gelernt: ein Generationen überspannender Verhängniszusammenhang, der lange Arm der schwarzen Pädagogik. Zu fragen wäre nun aber wie verallgemeinerbar die Diagnose einer durch und durch gewaltbasierten Sozialisationsmaschinerie tatsächlich sei, und in welchem Verhältnis die rückblickende Beschreibung zu der kritischen Intention in Bezug auf die unmittelbaren Jetztzeit des Romans (1976) steht. In einem Aufsatz zu *März* aus dem Jahr 1980 bemerkt Adolf Höfer, dass die pechschwarze Pädagogik, die Kipphardt in vielen Episoden mitunter ziemlich plakativ ausmalt, von ‚heute‘ (also 1980) aus – „im Zeitalter einer eher permissiven Erziehung“¹² – gesehen fast etwas altertümelnd anmuten mag. Das wäre insofern kein Problem, als die Kindheitsgeschichte ja in den 1930er/40er-Jahren spielt. Es ist aber davon auszugehen, dass Kipphardt keine rein ‚historisierende‘ Kritik äußern, sondern durchaus die Kontinuitätslinien zur (damaligen) Jetztzeit aufzeigen wollte. Dies aber nicht nur in dem Sinne, dass Leute wie März’ Vater (geb. um 1900), die zur Zeit der NS-Herrschaft erwachsen waren, in den 1970er Jahren noch am Leben und als tonangebende Akteure in Staat und Gesellschaft aktiv waren; und auch nicht nur dahingehend, dass diejenigen, die wie Alexander März in der NS-Zeit aufgewachsen waren, ‚jetzt‘ (1970er) die mittlere Altersklasse der erwachsenen Bevölkerung stellten, wodurch die pädagogische Prägung durch den Nationalsozialismus durchaus ein *aktuelles* Problem war. (Michael Ende etwa hatte diesen Zusammenhang als vordringliches

¹² Höfer 1980: 122.

gesellschaftliches Problem gesehen und geglaubt, eine Entnazifizierung sei im Falle derer, die dem NS *als Kinder* ausgesetzt waren, vielleicht dringender noch als bei denen, die als Erwachsene mitgelaufen waren.¹³⁾ Sondern die Aktualität der kulturkritischen Diagnose war m. E. auch in dem Sinne aufzufassen, dass Kipphardt das Prinzip der gesellschaftlichen ‚Gesundheit‘ im Wesentlichen unverändert in die ‚neue‘ Nachkriegs-Gesellschaft, die bundesrepublikanische, verlängert sah.

Diese Auffassung nun müsste anhand faktualer Belege untersucht werden, wenn man eine Aussage über ihre Plausibilität als gesellschaftskritische Beschreibung („Diagnose“) treffen wollte. Sicherlich gehörte die Erfahrung einer patriarchalisch-autoritären, auf Sekundärtugenden und soldatisch-sportliche Idealvorstellungen gerichteten Erziehung noch zu den kollektiven Generationenerfahrungen von Menschen, die in der Nachkriegszeit aufgewachsen sind. Die ‚antiautoritäre‘ Pädagogik der 1960er und 70er Jahre richtete sich ja direkt gegen diese Erziehungspraxis und die dahinter stehende Ideologie und diagnostizierte damit diesen Komplex als den aktuell noch vorherrschenden, kulturell hegemonialen. Es gilt aber für diesen Problemkomplex wie für vieles andere, dass gesellschaftlicher und kultureller Wandel auch ohne grundstürzende Revolution stattfindet und mit der Zeit eine neue Situation schafft, die sich mit den deskriptiven Kategorien von vormals nicht mehr adäquat beschreiben lassen. Mit Blick auf den so dezidiert kritischen Anspruch der Romankonstruktion wäre es jedenfalls durchaus eine vitale Frage, ob/inwiefern das in den „Rekonstruktionen“ gezeichnete Bild auch die damalige Zeitgenossenschaft (also die Gesellschaft der damaligen *Jetztzeit* = Mitte der 1970er Jahre) noch empfindlich *traf* – oder ob die tatsächliche Wirkung nicht vielleicht eher darin bestanden haben könnte, der Jetztzeit ihren eigenen besseren, sozusagen geläuterten Zustand im Kontrast zu den drastischen Episoden einer schwarzen Pädagogik um 1940 zu bestätigen. Ganz abgesehen davon, dass der *individuelle* Umgang eines Vaters mit seinen eigenen Kindern selbst in Zeiten zweifelloser gesamtgesellschaftlicher Verirrung kaum in jedem Fall so brutal disziplinierend gewesen sein dürfte wie die von Kipphardt als zeittypisch dargestellte Erziehungspraxis des Vaters März. Die Frage wäre also ganz einfach, als wie repräsentativ die Familie März eigentlich betrachtet werden kann/sollte: *a)* nach der Intention des Autors, und *b)* gemessen an einer (freilich schwer zu bestimmenden) gesamtgesellschaftlichen ‚Wirklichkeit‘. Gewiss verkörpert März’ Vater einen *Erziehungsstil*, aber insofern er darüber hinaus auch eine ‚realistische‘ Figur, also ein konkretes Individuum,

¹³ Cf. zu diesem Komplex das interessante Buch von Julia Voss: *Darwins Jim Knopf* (2009). – Ob freilich Endes Antwort auf dieses Problem, durch die befreiende „Fantasie“ (bzw. auf Basis der geistigen Lehre des als eine Art Gegen-Führer fungierenden Rudolf Steiner) einen märchenhaften Gegenmythos zur sozialdarwinistischen NS-Mythologie zu konstruieren, dem nachkriegsdeutschen Bewusstsein nicht vielleicht letztlich einen Bärenienst erwiesen hat, wäre eine andere – sicherlich erörternswerte – Frage ...

eine bestimmte, (im Rahmen der Romanfiktion) reale Person darstellen sollte – was angesichts des kasuistischen Erzählmodells, der expliziten Reflexion auf die Singularität des Einzelfalls: der betonten Nicht-bloß-Modellhaftigkeit des Erzählten unbedingt anzunehmen ist –, könnte man fragen, ob er *als Person* nicht einfach ein besonders liebloser Vater sei. Es wird ja wahrscheinlich auch Väter gegeben haben, die, ideologisch nicht minder dem Zeitkontext verhaftet als Vater „Abraham“ März, ihren Kindern auf sanftere Weise das Schwimmen beigebracht haben.

Wie Fischer herausarbeitet, ist der gemeinsame Nenner, auf den die episodischen Rekonstruktionen von März' Sozialisationserfahrungen hinauslaufen, die *Gewalt* als ein in praktisch allen sozialen Interaktionen vorhandenes, die zwischenmenschlichen Beziehungen und das gesamte makrosoziale System der Gesellschaft deformierendes Moment. Auf einer höheren Abstraktionsebene ist diese diagnostische Aussage sicherlich auf verschiedene kulturelle Formationen anwendbar/übertragbar. Die konkreten Episoden aber, in denen die Gewalt als Prinzip der Vergesellschaftung „sinnlich“ anschaulich werden soll, scheinen mir vielfach etwas zu illustrieren, das doch spezifischer ist als das, worauf Kipphardts gesellschaftskritische Intention vor allem abzielt. Die Kritik an einer plastisch ausgemalten autoritären Kultur mag um 1976 noch immer auf größere Teile der Gesellschaft zugetroffen, bei anderen, gerade in der literarischen Leserschaft keineswegs unmaßgeblichen Teilen indes bereits offene Türen einrennen bedeutet haben. Wohl kaum aber kann man für diesen Referenzzeitraum eine so homogen und ungebrochen protonormalistisch-faschistoide Gesellschaft annehmen, wie Kipphardts Darstellung mit ihrem impliziten Analogiedenken vorauszusetzen scheint.

Es ging Kipphardt letztlich nicht um eine primär ‚historische‘ Rekonstruktion vergangener Beschädigungen, sondern *im Kern* um eine Gesellschaftskritik, die das wesentliche Moment der Gewalt als gesellschaftliches Funktionsprinzip als *Gemeinsamkeit* der faschistischen und der postfaschistischen Gesellschaft/Kultur aufzeigen soll. Da es ja, bei allen Kontinuitätslinien, doch augenfällige Unterschiede zwischen der faschistischen und der bundesrepublikanischen Gesellschaft gibt, liegt die Identität auf der tieferen oder, je nach Perspektive, höheren (abstrakteren) Ebene der ökonomischen Struktur. Faschismus ist in diesem Denkmodell bekanntlich nur eine spezielle Erscheinungsform von Kapitalismus, nichts in ätiologischer Hinsicht Eigenständiges (= einer eigenen Erklärung Bedürftendes). Der ‚synthetische‘ Erklärungsansatz wirkt, wie das konforme Verfahren der Traumarbeit auf der diagnostischen Ebene, entdifferenzierend: Kulturelle Praktiken, Diskurse und Dispositive

werden nicht einzeln analysiert (um dann auf induktivem Wege nach Zusammenhängen zu suchen), sondern (deduktiv, *top-down*) einer einheitlichen großen Erklärung einverleibt.

[ii.] **Ausflug ins Grüne (oder: Das KZ als Projektionsfolie pathetischer Identifikation)** Der historische Kontext bleibt in der familienzentrierten Perspektive der Kindheitserinnerungen weitgehend im Hintergrund; nur in einer einzigen Episode – von eher beiläufig eingestreutem Zeitkolorit (Fliegeralarme etc.) abgesehen – gerät die historische Wirklichkeit des Dritten Reichs ganz unmittelbar in den Blick. Die Episode (M 38) ist überschrieben „Ein Ausflug ins Grüne“. März erinnert sich, wie er mit dem Rad allein in der Landschaft herumfuhr, den eskapistischen Ausweg aus der drückenden Zeit in Innerlichkeit und Natur-Einsamkeit erprobend (eine etwas ‚verschobene‘ Parallele zum wirklichen Kipphardt, der diese Haltung als Soldat im Zweiten Weltkrieg einnahm). Doch, wie die Dialektik von Flucht und Konfrontation es will, führt gerade die Exkursion in die Peripherie ins Zentrum der Zeit: „Einmal in abgelegener Gegend geriet ich in ein Betreten verboten.“ Dort ist in der Ferne zu sehen „eine Kolonne in Sträflingskleidung“, „geschorene Köpfe, Torfspaten und Holzpantinen“, die Sträflinge sind Frauen. Der Eindringling wird sogleich von einer „Wachfrau“ (ebenfalls auf einem Fahrrad) angehalten und ausgefragt, „fotografieren verboten“, aber als Kind mit noch frischem Operationsverband (Hasenscharte) bekommt es statt ernsten Schwierigkeiten ein Sahnebonbon. „Fragte ich, was sind das für Leute. Verbrecher, mein Junge“ – offensichtlich handelt es sich um Zwangsarbeit verrichtende KZ-Häftlinge. Die Episode wird mit folgendem Kommentar beschlossen: „Das Abweichende ist das Böse. Was alle glauben, wird nicht Wahn genannt, sagt heute Alexander der abweichende.“ – Das ist natürlich als eine verallgemeinernde (und damit kritisch-aufklärerische) Reflexion über die Irrationalität, ja Wahnhaftigkeit dessen, was kollektiv als Weltanschauungskonsens akzeptiert wird, gemeint; sie zielt auf das Prinzip der ethisch indifferenten Normalitätsproduktion. Dem wertindifferenten Normalitätskriterium der bloßen Häufig- und Durchschnittlichkeit bzw. des kollektiven Konsenses wird in Kipphardts und März’ Konzeption ein zugleich *subjektiver* und *absoluter* ethischer Maßstab entgegengesetzt. Auf die Episode folgt in der Reihenfolge der montierten Textbruchstücke unmittelbar ein März-Gedicht, das höchstwahrscheinlich von Kipphardt selbst fabriziert ist (mir ist jedenfalls keine Vorlage bekannt) und ein fast schon etwas extremes Beispiel für ein durch und durch rational konstruiertes ‚Schizo-Gedicht‘ darstellt:

Das Nest
Haarig und scheinbar auch wärmig

liegt an dem Ufer das Nest.
 Liegen darin neun Eier
 bräunlich, nur eines ist weiß.
 Als nun das Hochwasser kommt,
 sieht man nur noch das weiße.
 Im Wasser schwimmen. (M 39)

Zunächst könnte man sich als Leser etwas unangenehm berührt fühlen von der pathetischen Anmutung eines in der studiert schlichten Sprache besonders ironiefrei daherkommenden Gestus der Abweichung. Dabei ist durchaus unklar, was das Hochwasser und die neun Eier (warum genau neun?) im poetischen Bild symbolisieren sollen: Handelt es sich um die ‚braune Flut‘, in dem die ‚normalen‘ (ohnehin ja selbst schon bräunlichen) Eier ‚untergehen‘, während das andersartige, abweichende, nonkonformistische weiße ‚oben schwimmt‘? Eine solche Deutung wäre allerdings etwas gewaltsam, da in der konventionellen Sprachwendung das (Mit-),Schwimmen‘ ja eher gerade für Konformität steht und zudem in einem historischen Kontext von Rassismus und Rassenhygiene ausgerechnet das ‚Weiße‘ sich nicht gerade als Bild für das unterdrückte Andere (dem eher das „schwarze Schaf“ des konventionellen Sprachbilds entspräche) aufdrängt. Ist das Bild also vielleicht im ganz entgegengesetzten Sinne zu lesen: Das untergehende ‚Bräunliche‘, das man dann dem ‚Unreinen‘ im rassistischen Sinne identifizieren könnte (die Kategorie des ‚Mischlings‘ oder die ‚minderwertigen Rassen‘ ganz allgemein), wird vertilgt, während einzig das *eine* weiße Ei (das auserwählte Volk, der ‚Arier‘) selektiert wird? Und doch waren die Eier, in einem Nest, wohl ‚Geschwister‘...: Soll man das Bild so verstehen? Oder handelt es sich gar um eine um eine utopische Zukunftsvision: Das Abweichende (vom einzelnen weißen Ei symbolisiert) wird am Ende dasjenige sein, das seine Schwimm-, also Überlebensfähigkeit beweist? Weil die stur immer nur dem Konsens Folgenden aufgrund der inhärenten Destruktivität des (im Sinne von bloßer Häufigkeit) ‚Normalen‘ dieser irgendwann selbst zum Opfer fallen müssen? Man könnte das Bild vom schwarzen Schaf im Nest freilich auch als rein gefühlsmäßigen Ausdruck für März’ Anders-Seins, sein Selbstgefühl der der Abweichung, des Fremd-, Fehl-am-Platz-Seins lesen; das wäre dann allerdings wieder etwas pathetisch und zudem eher banal, was in Kombination mit der vorangehenden Erinnerung an die KZ-Häftlinge dann ein wenig egozentrisch, ja sogar dubios anmuten könnte: Die NS-Opfer würden dann eigentlich als bloße Projektionsfolie für das Selbstempfinden des Protagonisten benutzt. Nehmen wir also dem Autor zuliebe an, in dem Bild sei vielmehr irgendeine tiefer gehende Reflexion angelegt auf die objektiven Mechanismen von Identität und Ausgrenzung, auch wenn es uns nicht ganz gelingen mag, den gedanklichen Gehalt so recht klar zu erfassen.

Die Kindheitserzählung als Modell der Subjektgenese

Ein auch theoretisch interessanter Aspekt der Kindheitserzählung in *März* ist die Massivität und Geschlossenheit der negativen Sozialisationserfahrung. Entsprechend dem historischen Kontext des Totalitarismus scheint die negative Erfahrung, die das Kind Alexander mit seiner menschlichen Umwelt macht, fast ‚totalitär‘: Es gibt so gut wie keine positiven Gegen-Beispiele, weder erwachsene Personen noch eigentlich andere Kinder, die positive ‚Gegenerfahrungen‘ vermitteln könnten. Als Modell der Subjektgenese gelesen, stellt die Rekonstruktion von März’ Kindheit die Ich-Werdung als eine fast lückenlose, durchgehende Serie negativer Erfahrungen dar. Das ist insofern plausibel, als ja ein Bildungsprozess gezeigt werden soll, dessen Ergebnis eben ein defektes, psychisch krankes Subjekt ist, das so konsequent als das ‚kaputte‘ Produkt destruktiver ‚Produktionsmechanismen‘ (etwas marxistisch angehaucht gesprochen) erscheint. Bemerkenswert ist aber doch zweierlei: zum einen die im Gesamteindruck durchaus *extreme* Negativität der geschilderten Erfahrung, zum anderen der Eindruck, dass die dargestellte Biografie dabei, den äußeren Umständen nach, eigentlich eine recht ‚normale‘ ist. März ist als Subjekt nicht das ‚Ergebnis‘ exorbitant ‚anormaler‘ Umweltbedingungen (wie, sagen wir, Aufwachsen im Waisenhaus oder obdachlos auf der Straße oder dgl.), sondern sein Lebenslauf ist rein äußerlich-oberflächlich bis zum vorzeitigen Schulaustritt ein eher standardmäßiger. Die verheerenden Erfahrungen sind allesamt als ‚privat‘ insofern zu klassifizieren, als sie sich gewissermaßen hinter verschlossenen Türen abspielen: *hinter* der Fassade einer ‚normalen‘ Umwelt (Aufwachsen im Elternhaus, Kleinfamilie, keine Irregularitäten im Familienstand wie Scheidung, Tod eines Elternteils o. dgl., Teilnahme am regulären Schulunterricht usw.). Gleichwohl dürfte es Kipphardt kaum darum gegangen sein, März’ Familie (im Sinne der von ihm rezipierten Theorien zu *Schizophrenie und Familie*, die mehrheitlich die als pathogen postulierten Familienstrukturen vor dem Hintergrund einer – ‚gesunden‘ – Normalfamilie modellieren) als exzeptionell unglückliche Konstellation *individualpsychologischer* Abweichungen darzustellen. Hier liegt, so scheint mir, ein latenter Widerspruch der Romankonstruktion. Die in *Schizophrenie und Familie* als pathogen beschriebenen Familienstrukturen werden dort eben im Regenfall gegen ‚normale‘ (nicht pathogene) abgegrenzt. Zwar verfällt die Theorie damit nicht in das Deutungsmuster persönlicher Verfehlung bzw. rein individualpsychologischer Erklärungen, sondern argumentiert durchaus mit ‚strukturellen‘ – soziologischer, überindividueller, ökonomischer – Faktoren (etwa in dem amerikanischen Beispiel von Immigrantenfamilien, die besonders hohem Integrationsdruck und ökonomischer

Unsicherheit ausgesetzt sind); gleichwohl sind die von Kipphardt rezipierten Theoriemodelle zur familialen Ätiologie und Genese der Schizophrenie mehrheitlich eher zurückhaltend im Hinblick auf eine umfassend-allgemeine, grundlegende Gesellschaftskritik. Kipphardt übernimmt nun die kommunikations- und familientheoretischen Erklärungsmodelle, nicht aber (zumindest nicht in vollem Ausmaß) die Unterscheidung zwischen ‚gesunden‘ und ‚kranken‘ Familien: Er will auf eine *allgemeine* Gesellschaftskritik hinaus. Die sich aufdrängende Frage allerdings, warum – wenn es die *normalen* Bedingungen des sozioökonomischen Systems ganz allgemein sind, die krank machen – nicht schlechterdings alle krank werden, sondern nur manche, zwingt Kipphardt praktisch zu einem nur teilweise explizit reflektierten Erklärungsmuster, das im Grunde die etwa von Freud vertretene ‚quantitative‘ Vorstellung aufgreift, ob einer manifest krank wird oder die (im Prinzip durchaus *normalen*) Belastungen mehr oder weniger erfolgreich wegzustecken vermag, hänge von konstitutionellen und situativen, letztlich zufälligen, Faktoren ab, die effektiv ein *Mehr-oder-weniger* an Widerstandskraft bedingen. Wie Fischer gezeigt hat (und der Romantext selbst in der Stimme Koflers klar genug sagt), ist davon auszugehen, dass im Sinne der aus dem Erzählungsaufbau hervorgehenden Ätiologie diejenigen, die manifest krank werden, einfach etwas „sensiblere“ Individuen sind. Gleichwohl spielt der ‚Geburtsfehler‘ der Gaumenspalte eine besondere Rolle in Kipphardts narrativer Individual-Ätiologie. Dies könnte man freilich als bloße ‚Verdeutlichung‘ werten: Die Anomalie ist nicht eigentlich Ursache, sondern lediglich eine besonders *sichtbare* Schwachstelle, an der die Destruktionsmechanismen des gesellschaftlichen Systems angreifen. (Es gehe also bloß darum, den sozialen Umgang mit einer Abweichung – im Prinzip: gleich welcher Art – aufzuzeigen.)

Eine andere Frage aber wäre, ob die im eigentlichen Sinne *familiären* Faktoren in März’ Pathogenese zu einer grundlegenden Gesellschaftskritik verallgemeinerbar seien. In Bezug auf den Erziehungsstil namentlich des Vaters und bestimmte zeittypische, ideologisch bedingte Inhalte des vermittelten Wertsystems (Onanieverbot, soldatische Tugenden usw.) war es sicherlich Kipphardts Intention, überindividuelle, *kulturelle* Phänomene zu treffen. Eine nicht minder wichtige Rolle spielt aber in der erzählten Persönlichkeits-Fehlentwicklung die ambivalent-symbiotische Beziehung zur Mutter. Wenn der autoritäre Vater zwar keine *absolute*, ausnahmslose Notwendigkeit, aber als einzelfallübergreifender Typus doch allemal ein *allgemeines* Phänomen darstellt, so scheint es mir nicht im gleichen Maße möglich, den Faktor der Mutterbindung als gesellschaftliches Zeitphänomen zu verallgemeinern. Zwar hat Peter Zima die – im Sinne der Lacan’schen Psychoanalyse – ödipal-einseitige Bindung des

Sohns an das Mütterlich-„Imaginäre“ (in Opposition zur vom Vater verkörperten „symbolischen Ordnung“) als eine durchaus allgemeingültige Struktur in der sozialpsychologischen Problematik des Künstlerromans aufzuzeigen versucht¹⁴; aber die konkreten Erfahrungen, die sich aus der Mutter-Sohn-Allianz im Falle März' ergeben, sind doch besonders zu betrachten. Ganz naiv gefragt: Wenn die Mutter März nicht (vordergründig wegen seiner Hasenscharte, um ihn vor Spott zu schützen) weitgehend vom Umgang mit anderen Kindern und von der ‚Welt‘ überhaupt abgeschirmt hätte, wäre dann seine Sozialisation anders – günstiger? – verlaufen? Hätte der soziale Mechanismus der Exklusion, der Aggression gegen das Abweichende dann im Umgang mit anderen Kindern sich manifestiert, sodass Alexander die Systemgewalt in ihrer Gestalt entgegengetreten und mithin der Subjektbildungsprozess letztlich zum selben Ergebnis gekommen wäre – oder hätte eine freiere Bewegung ihm vielfältigere Erfahrungen (negative wie positive) gestattet, die den erdrückenden, nahezu ausschließlichen Einfluss der Eltern relativiert hätten? Anders herum gesagt: Es ist gerade die erzählerische *Ausblendung* komplexerer Umweltrelationen, die die modellhafte Rekonstruktion der Krankheitsgenese gestattet. Die weitgehende Verengung auf die kernfamiliäre Umwelt läuft im Grunde auf ein quasi-ödipales, familialistisches Modell hinaus. Das ist bemerkenswert nicht zuletzt insofern, als Kipphardt (via März) mit einigem (und, wenn das private Urteil gestattet ist, recht billigem) Effekt und spürbarem Selbstgefallen gegen das ödipale Modell der Psychoanalyse polemisiert. Die Kritik mag im Kern politisch ‚links‘ motiviert sein, wie im Roman eine Notiz Koflers ausführt: Psychoanalyse als bürgerliches Modell, die letztlich unpolitisch bleibt, keine fundamentale Gesellschaftskritik leistet, ja die soziale Ordnung (in Gestalt des Leistungs- und Konkurrenzprinzip) im Gegenteil affirmiert, indem sie als Ziel die Wiedereingliederung ins ökonomische Funktionieren setzt, überdies im ganz konkreten sozioökonomischen Sinne eine Luxus-Therapie für Besserverdienende usw. Die Rückführung aller Komplexität auf das ‚triadische‘ Familiendrama indes ist ein (im Roman explizit formulierter) Kritikpunkt, der recht unglaublich wirkt angesichts des nicht eben dezenten narrativen Herumreitens auf den inzestuösen Gefühlen des Sohnes für die Mutter, ganz allgemein angesichts der herausragenden Bedeutung der Sexualität in Kipphardts ätiologischen Rekonstruktionen; angesichts der Grundstruktur des von Kipphardt inszenierten Konflikts, die – wie Fischer sehr gut herausarbeitet – im Prinzip dem Freud'schen Zentralkonflikt zwischen Lust- und Realitätsprinzip, Subjekt und Umwelt, Es und Ich ganz analog ist; und nicht zuletzt angesichts der modellhaften Reduktion aufs Familiäre, eines (bei Kipphardt auf die Antipsychiatrie

¹⁴ Cf. dazu das erste Kapitel von Peter Zimas *Der europäische Künstlerroman*.

zurückgehenden) Vergesellschaftungsmodells, das ganz ähnlich wie in Freuds kulturphilosophischen Schriften die komplexen makrosozialen Zusammenhänge aus dem familialen Nukleus ableitet und sämtliche Erfahrungen mit dessen Begriffen denkt, sämtliche Sozialisationsinstanzen als Projektionen der Eltern-Imagos modelliert. Damit verfällt Kipphardts Erzählung in eine dem Freud'schen Familialismus durchaus ähnlichen Reduktionismus, der freilich über das Gesellschaftsmodell des „Abrahamismus“ (siehe II/3) als eminent *kritischer* daherkommen will.

Um es nochmals etwas anders (oder von einer anderen Seite her) zu formulieren: Kipphardts fiktive Biografik schaltet im Grunde sämtliche Beziehungen aus, die nicht Vater-Mutter-Kind betreffen. Sämtliche Nuancen etwa von Freundschaft und überhaupt das gesamte Spektrum zwischenmenschlicher Beziehungen/Erfahrungen außerhalb des Eltern-Kind-Verhältnisses bleiben weitestgehend außen vor, spielen in den „Rekonstruktionen“ keine Rolle (ja, wie ich in II/3 gelegentlich der Analyse des Traums von der Schwester bemerkt habe, sogar die Geschwister-Beziehung, obwohl März eine Schwester hat!).¹⁵ Das wäre freilich eine gute Erklärung für seine gestörte Persönlichkeitsentwicklung; aber es geht ja Kipphardt nicht darum, etwa zu argumentieren, ein Kind brauche eben Spielkameraden, um sich ‚gesund‘ zu entwickeln. ‚Bewiesen‘ werden soll mit erzählerischen Mitteln vielmehr die These, dass die Gesellschaft *als ganze* auf dem Prinzip der Gewalt beruht und authentische zwischenmenschliche Beziehungen daher darin letztlich nicht möglich sind. Und von dieser These aus erscheint es dann – so mein Gedankengang hier – eher als eine strategische Komplexitätsreduktion, eine sozusagen fiktions- oder erzählpragmatische Vereinfachung, ja, wenn man so will, Komplexitätsvermeidung, wenn März' frühe Erfahrungen (bei aller suggerierten Reichhaltigkeit des atmosphärischen Details) weitgehend auf eine extrem enge häusliche Sphäre begrenzt bleiben, von der dann einfach behauptet wird, sie repräsentiere in nuce die gesamte Gesellschaft, weil diese ‚abrahamitisch‘ funktioniert.¹⁶

[i.] Positive Erfahrungen als empirische Grundlage einer Gegen-Moral? In diesem Rahmen sind die Möglichkeiten zu positiven ‚Gegen-Erfahrungen‘ eng begrenzt. Die Frage nach solchen Erfahrungsmöglichkeiten interessiert mich hier deshalb so vorrangig, weil sie die basale

¹⁵ Auf die wenigen Ausnahmen gehe ich etwas weiter unten ein.

¹⁶ Um es überdeutlich auszuformulieren: Kipphardt hätte, um seine These genauer zu untersuchen, im Grunde den Versuch unternehmen ‚müssen‘, das Scheitern der Sozialisation in einem Kontext umfassenderer Sozialbeziehungen darzustellen; also bspw. zeigen, dass auch zwischen Kindern außerhalb des unmittelbaren Zugriffs der Eltern das Prinzip der Nicht-Solidarität perpetuiert wird. Zwar gibt es vor allem im zweiten „Rekonstruktion“-Kapitel einige Szenen, in denen März von entsprechenden Erfahrungen mit anderen Kindern berichtet; sie bleiben allerdings anekdotisch und März relativ isoliert – keinesfalls kann davon die Rede sein, dass Kipphardt die Komplexität *möglicher* Erfahrungen mit der menschlichen Umwelt annähernd auslotet.

Struktur des von Kipphardt gestalteten Konflikts betrifft. Wie Fischer völlig überzeugend gezeigt hat, manifestiert sich die marxistische Entfremdungs-Problematik im Narrativ des *März*-Romans als ein fundamentaler Konflikt zwischen der Subjektivität des Protagonisten und der (sozialen) Außenwelt, der im Grunde ganz dem Freud'schen Widerspruch zwischen der Triebstruktur des Einzelwesens und der Realität entspricht.¹⁷ Das Problem bei Kipphardt besteht aber darin, dass er ja eigentlich konsequent Naturalisierungen vermeiden will, also soziologische, politische, kulturelle Tatsachen nicht in biologische umzuwandeln (cf. bspw. RBS 236). Bei Freud entstammen ja die Triebe der biologischen Struktur des Organismus.¹⁸ Eine solche, letztlich biologisch-deterministische Konzeption ist angesichts der von Kipphardt durchweg affirmierten anti-biologistischen Psychiatriekritik problematisch. Nichtsdestotrotz geht Kipphardts anthropologische Konzeption keineswegs (ich folge hier noch immer Fischer) von einer *tabula rasa*, einem „unbeschriebenen Blatt“ aus. Denn die entscheidende Frage wäre ja: Wenn ein konkreter einzelner Mensch *von allem Anfang an* praktisch *ununterbrochen* dem übermächtigen, fast *lückenlosen* und weitgehend *ausschließlichen* Einfluss einer aus ganz wenigen Bezugspersonen (für März im Wesentlichen die Eltern) bestehenden Umwelt ausgesetzt ist und damit einem Erziehungssystem, das im Wesentlichen die Vermittlung gesellschaftlicher Normen zum Inhalt hat: wie kann dann aus diesem Menschen irgendetwas *anderes* werden als ein Subjekt, das dem Erziehungsziel entspricht, also mit den Werten und Normen des kulturellen Systems identisch ist? Wie kann überhaupt Widerstand, Dissens entstehen gegen ein solchermaßen als lückenlos (totalitär) beschriebenes System? Fischers Analyse arbeitet für *März* eine klare Antwort heraus. Der Sozialisationsprozess wird bei Kipphardt beschrieben als „Deformationsprozeß“ – mit dem Erziehungsziel der „Kapitulation“ oder „Enteignung“:

Was dort enteignet werden oder kapitulieren soll, kann [...] nur ein vorsoziales anthropologisches Fundament aus menschlichen Bedürfnissen und Bestimmungen sein, das in Konflikt gerät mit den kulturellen Anforderungen und sozialen Erwartungen, mit denen es konfrontiert wird. [...] Der perhorreszierte Deformationsprozeß setzt also argumentationslogisch schon eine vorher vorhandene,

¹⁷ Im Folgenden paraphasiere ich im Wesentlichen Fischers Analyse, allerdings sehr frei und aus einem etwas anderen Blickwinkel, mit Blick nämlich auf meine eigenen Absichten.

¹⁸ Cf. Fischer 1999: 141 (Fn. 149). – Wobei man der Genauigkeit halber klarstellen muss, dass bei Freud der Kernkonflikt zwischen Lust- und Realitätsprinzip *nicht* gleichbedeutend ist mit einem Konflikt zwischen ‚Natur und Kultur‘: Auch eine vollkommen *natürliche* Umwelt steht vielfach im Widerspruch zu den Bedürfnissen des Einzelwesens. Dass die sekundäre Umwelt der Kultur den Konflikt besonders zuspitzt (und so zur Proliferation von Neurosen führt), für diese These gibt es bekanntlich Belege in Freuds Werk; aber das Ich als Vermittlungsinstanz zwischen den Triebforderungen des Es und der harten Tatsachenwirklichkeit des Außen ist durchaus auch in einer reinen Natur-Umwelt, ohne kulturelle Konventionen, Moral usw. – d. h. auch bei nichtmenschlichen Tieren – eine strukturell chronisch unter Stress stehende Position. Die Welt, auch die Natur, ist nach Freud nicht zur Befriedigung unserer Wünsche geschaffen.

wie auch immer bestimmte Form voraus. Der Mensch ist nach diesem Modell nicht das zunächst völlig ungeformte Wesen, die tabula rasa, die erst noch im sozialen Prozeß beschrieben wird, sondern er hat vorsoziale ursprüngliche Wünsche und Bedürfnisse, wenn nicht bereits Individualität, die dann erst unterdrückt und zugerichtet werden können. (Fischer 1999: 141)

Der Annahme einer woher auch immer (etwa aus der Phylogenese, d. h. der biologischen Evolution oder der frühen, pränatalen Ontogenese ...) ‚mitgebrachten‘ anthropologischen Vordeterminierung soll hier nicht prinzipiell widersprochen werden; aus spezifisch literaturkritischer, narratologischer Perspektive darf m. E. aber das Augenmerk auf die erzählerischen Möglichkeiten gelenkt werden, die Kipphardts Konzeption verschenkt. Es wäre freilich ein sehr viel anspruchsvolleres literarisches Projekt gewesen, eine Subjektgenese als gleichsam ‚additiven‘ Prozess zu schildern, bei dem aus Erfahrungen (im Zusammenwirken mit ‚apriorischen‘ anthropologischen Vordeterminationen) sich Begriffe, Kategorien, Wertvorstellungen und Charaktereigenschaften bilden, – anstatt ‚subtraktiv‘ als einen bloßen Deformations- oder Destruktionsprozess, bei dem Erfahrung als sekundärer Einfluss erscheint, der ein als bereits irgendwie vorhanden gedachtes primäres Ur-, ‚Ich‘ oder ‚Selbst‘ beschädigt. Im Grunde hat Kipphardt mit dieser Konzeption das eigentlich Interessante am Erzählmodell der Kindheitsrekonstruktion beinahe ganz umgangen: die narrative Erkundung des Prozesses der Subjektgenese. Auch in Fischers Kommentar wird die Konzeption als zentrale Schwachstelle identifiziert, allerdings weniger mit Blick auf das verschenkte erzählerische Potenzial als unter dem rhetorischen bzw. epistemologischen Aspekt der Angreifbarkeit:

Daß ein solches Konzept von Individualität und Subjektivität hochproblematisch ist, da es sich aus einem letztlich nicht mehr begründbaren Ursprungsmythos speist und weder auf den historischen Entstehungszusammenhang von Subjektivität noch auf das dialektische Verhältnis von Individuum und (bürgerlicher) Gesellschaft reflektiert, wird hier flagrant und ist gleichzeitig [...] die zentrale Schwachstelle sowohl in Kipphardts Roman wie in zahlreichen Quellentexten. (Fischer 1999: 141)

Fischer fügt hinzu, dass dieses „Menschenbild“ aber eben die „Instanz“ darstelle, durch die der Roman (wie schon ein Großteil der antipsychiatrischen Theorie) einen Standpunkt gewinnt, von dem aus die Kritik am Bestehenden und die Forderung nach Veränderung entwickelt wird. Denn auch das ist ja eine sehr grundlegende Frage: Wie kann jemand, der – seiner konkreten Erfahrung nach – überhaupt *nichts anderes kennt* (nie etwas anderes erfahren hat) als das Bestehende, dies überhaupt infrage stellen und sich etwas anderes (eine andere,

bessere Welt oder eine andere Art zu leben) vorstellen? Die Frage betrifft also nicht nur den ätiologischen Aspekt und die gesellschaftskritische ‚Diagnostik‘ der Romanerzählung, sondern ebenso sehr die *utopische* Dimension (die ausführlich im IV. Teil behandelt wird). Fischers März-Analyse beantwortet diese Frage sehr weitgehend mit dem Befund, dass die Romankonstruktion auf der Annahme einer vorsozialen – und wie sich hinzufügen ließe: auch ‚apriorischen‘ (vor-empirischen) – ursprünglich-menschlichen Basis, von der aus das wirklich Erfahrene als falsch: als entfremdend, deformierend, nicht bedürfnisgerecht bewertet werden kann. „Ein hypostasiertes ursprüngliches Selbst¹⁹ widersetzt sich den umformenden Angriffen, die von außen an es herangetragen werden und beharrt ‚auf sich‘.“²⁰ Auch die Bedürfnisse und Wünsche, denen die soziale Wirklichkeit mit ihren „Erziehungserwartungen und Sozialisationsanforderungen“²¹ widerspricht, werden als gleichsam primordial gedacht – sie *entstehen* nicht im Entwicklungsprozess, sondern kommen ‚von innen‘ – aus jener unbestimmten „inneren Welt“ (cf. M 148), die, so Fischer (131), „ein allen Menschen Gleiches und damit Verbindendes“ – wenngleich bei den meisten (den besser angepassten = psychisch ‚gesunden‘) Individuen Verschüttetes – „hypostasiert“. Damit steht eine „anthropologische Leerstelle“ im Zentrum der von März verkörperten „Gegenmoral“.²² Dieses argumentative Zentrum der Romankonstruktion ist letztlich nichts anderes als so etwas wie ‚die Natur des Menschen‘: sein ‚wahres‘ Wesen oder seine „„eigentliche‘ Bestimmung“.“²³ Denn auch Kipphardt lenkt das Augenmerk auf die nicht realisierten Möglichkeiten: Es geht, wie Fischer im 6. (cf. S. 146–154 und 155 ff.) und 7. Kapitel seiner Studie zeigt, um die Verwirklichung des (von den konkreten historischen Bedingungen unterdrückten) menschlichen Potenzials im Sinne der Marx’schen Anthropologie. Das Allgemein-Menschliche im authentischen Sinne fällt dabei mit dem Subjektiven des einzelnen Individuums zusammen, da nur ‚in sich‘ ein Zugang zur unverbildeten „inneren Welt“ liegt. So bringt Fischer die Konfliktstruktur der Kipphardt’schen Erzählung auf die prägnante Formel: „Natur des Individuums gegen gesellschaftlich-historische Verhältnisse“ (146). Ja, die „Fähigkeit zum Leiden am schlechten Bestehenden“ (d. h. die Fähigkeit, es überhaupt als schlecht zu *erkennen*), speist sich aus dieser „inneren Welt“ – die, so Fischer (143), „hier offenbar nichts Subjektives mehr, sondern in ihrer Verallgemeinerung die natürliche

¹⁹ Eine (im Romantext nicht konsequent entwickelte) Unterscheidung zwischen ‚Selbst‘ und ‚Ich‘ wäre eine Möglichkeit, den Widerspruch zu erklären, der sich ergibt zwischen einer im Roman von März verschiedentlich formulierten Kritik am Konzept des „Ich“ und der gleichzeitigen Betonung des individualistischen Auf-„sich-selbst“-Beharrens. Das „Ich“ wäre dann vielleicht das soziale (angepasste = deformierte) Subjekt, das ‚Selbst‘ dagegen das authentische, aus der „inneren Welt“ gespeiste ‚wahre Ich‘...

²⁰ Fischer 1999: 140.

²¹ Ibid.

²² Fischer 1999: 121.

²³ Ibid.

anthropologische Opposition zur verzerrten Perspektivik der äußeren Welt, also der gesellschaftlichen Realität“.

Fischer widmet sich in seiner – um es nochmals zu sagen: vorbildlichen – Untersuchung (namentlich im 7. Kapitel zum Marx'schen Menschenbild als Grundlage der Romankonstruktion) primär der Rekonstruktion dieser von Kipphardt nicht weiter hinterfragten anthropologischen ‚Axiome‘. Die Wertsetzungen, die, wie Fischer zeigt, von Marx (ganz konkret aus dessen „Manuskripten“ von 1844) herkommen, lassen sich mit wenigen Schlagworten, die Kipphardt selbst oft verwendet, umreißen: „Sinnlichkeit“, „Produktivität“, Kreativität, „Phantasie“, „Selbstbestimmung“, „Individualität“, Sensibilität (M-A 267 f.).²⁴ Da Fischer dieses philosophisch fundierte Programm annähernd erschöpfend rekonstruiert hat, konzentriere ich mich an dieser Stelle auf einen komplementären Aspekt, der bei Fischer – als logische Folge seiner (keineswegs unrichtigen, aber wie alle prägnanten Thesen etwas vereinfachenden) literaturwissenschaftlichen Diagnose, die von März verkörperte Gegenposition leite sich aus einem vorsozialen und im Prinzip auch vor-empirischen hypostasierten ‚wahren‘ Menschsein ab – eher unterbelichtet bleibt. Auf die Frage, woher einer überhaupt die Fähigkeit nimmt, die (einzig) bekannte Welt als schlechte, falsche Welt zu ‚erkennen‘, ja vielleicht sogar die Fähigkeit, überhaupt am Bestehenden zu leiden, gibt es nämlich offensichtlich noch eine zweite mögliche Antwort. Wie Fischer richtig bemerkt, bedarf es zur Begründung einer „Gegenmoral“ – um also über die reine („negative“) Kritik, das bloße Verwerfen der herrschenden Moral als inadäquat, hinaus zu einem positiven (utopischen) Gegenentwurf zu kommen – zumindest ungefähre „Vorstellungen“, was denn das dem Menschen Adäquate wäre, also positiver „Leitorientierungen“, und auch „Begründungen“ dieser Wertsetzungen. „Am billigsten ist dabei immer der Rekurs auf eine normsetzende Natur des Menschen, also die Entwicklung einer allgemeinen Bedürfnistheorie, die das Bestehende an den ursprünglichen Bestimmungen des menschlichen Lebens messen kann“²⁵. Fischer selbst fragt nach den „Inhalten und Qualitäten“ des in März angelegten Gegenentwurfs, nach der „Substanz“ von Kipphardts Menschenbild²⁶, und er bestimmt diese anhand der Rekonstruktion der theoretischen (hier: der philosophischen) Quellentexte. Im Grunde – das scheint mir eine sehr wesentliche Aussage über Kipphardts *März* im Ganzen – ist die von Fischer aufgezeigte Basis der Gesellschaftskritik und Forderung nach Veränderung im Roman eine außerliterarische. Sie ist zwar in einem weiteren Sinne durchaus narrativ begründet (das Marx'sche Entfremdungskonzept ergibt sich ja aus einem

²⁴ Cf. Fischer 1999: 150.

²⁵ Fischer 1999: 146 f.

²⁶ Fischer 1999: 148.

geschichtsphilosophischen Narrativ und die Opposition von wahrem Selbst und falschem Ich bzw. richtigem und falschem Leben hat eine mythische, also narrative Struktur), in einem anderen, engeren (literarischen) Sinne ist sie aber gerade *nicht erzählerisch*, sondern theoretisch fundiert; vor allem würde sie, folgt man Fischers Befund, auch nicht narrativ entwickelt, sondern allenfalls bloß illustriert. Denn wenn man hinter alle Erfahrung zurücklaufen muss, um zum „inneren Selbst“ zu kommen, so wäre dieses Selbst eigentlich auch ein *vor-narratives*. Und an diesem Befund ist schon etwas dran; allerdings verlässt sich Kipphardt doch nicht so ganz ausschließlich darauf, eine „anthropologische Leerstelle“ zum Hauptquartier seines kritischen Feldzugs zu machen. Es gibt in *März* doch auch Ansätze, die Opposition gegen das Bestehende und das Beharren auf *anderen* Lebensmöglichkeiten genuin narrativ-empirisch aus den konkreten Erfahrungen des Protagonisten, d. h. biografisch-erzählerisch zu entwickeln. Die andere Antwort auf die Frage nach den Quellen oder der Basis einer kritischen Gegenethik wäre: Neben der abstrakt-theoretischen Ableitung aus anthropologischen Prämissen (einer „allgemeinen Bedürfnistheorie“) liefert auch die biografische Erfahrung „Leitbilder“, aus denen sich die „positiven Wertsetzungen“²⁷ ableiten lassen, die sowohl Grundlage der Kritik am Bestehenden als auch der utopischen Gegenentwürfe sind. Diese *empirischen* (= biografischen) „Leitbilder“ könnten etwa in Gestalt von konkreten Personen auftreten, die als Vorbilder fungieren, ganz allgemein in Form zwischenmenschlicher Erfahrungen, aber auch als Begegnung mit Objekten der außermenschlichen Erscheinungswelt. Nun ist die vorliegende Reflexion, die an dieser Stelle zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehrt, gerade freilich von der Feststellung ausgegangen, dass insb. im Bereich der *sozialen* (zwischenmenschlichen) Erfahrungen der Erfahrungsraum (die ‚Welt‘) der Hauptfigur in den Kindheitskapiteln sehr eng konzipiert ist, dass also die Möglichkeiten positiver Gegenerfahrung eng begrenzt und stets vor dem Hintergrund eines im Grunde *totalen* (totalitären) Entfremdungszusammenhangs situiert. Die Frage, der ich im Folgenden nachgehen will, lautet daher: Enthält die erzählte Sozialisationserfahrung des Protagonisten, wie sie sich in den „Rekonstruktion“-Kapiteln entfaltet, auch Episoden, die als „Leitbilder“ für eine „Gegenmoral“ verstanden werden können, die sich nicht a priori aus einer primordialen, vorsozialen/vorempirischen ‚Menschlichkeit‘, sondern a posteriori, d. h. genuin episch, aus der biografischen Empirie ableitet?

Als allererstes ist hier die Person der Mutter zu nennen. Sie wird zwar letztlich als zentraler Faktor in der Krankheitsgenese des Sohns identifiziert und spielt auch, wie ich in diesem Kapitel eingangs gezeigt habe, eine aktive Rolle in der Mystifikationsmaschinerie und

²⁷ Fischer 1999: 146.

als Repräsentantin sozialer Normen. Doch zugleich vermittelt sie März die ersten und prägenden Erfahrungen von Zärtlichkeit und Liebe. Das letztlich Verheerende am Einfluss der Mutter besteht darin, dass sie selbst eine ‚schizophrene‘ (paradoxe, fundamental gespaltene) Position einnimmt, indem sie beim Sohn die Ahnung von einem *möglichen anderen* – zarteren, feinfühligere, emotional responsiven, ... – zwischenmenschlichen Umgang erweckt und damit seinem Beharren auf diesen anderen Möglichkeiten einen konkreten empirischen Rückhalt gibt, *zugleich* aber die Anpassungsforderungen des ‚Systems‘ vertritt, die den konkret vermittelten Werten der Sanftheit und Zärtlichkeit nach Kipphardts Diagnose fundamental widersprechen. Nichtsdestotrotz bleibt festzuhalten, dass die Mutter für März die wohl früheste Quelle einer positiven Erfahrung ist, mit der andere Erfahrungen abgeglichen und kontrastiv bewertet werden können. März *kennt* eben sehr wohl etwas *anderes* als Gewalt und Kälte – das Problem besteht darin, dass er es kaum ambivalenzfrei kennt, sondern (durch das paradoxe Verhalten der Mutter) fast ausschließlich in Vermischung mit verunsichernden Signalen, die ihm ein Gefühl seiner eigenen Mangelhaftigkeit vermitteln.

Bis zu einem gewissen Grad entspricht somit die familiäre Konstellation der von Peter Zima für den Künstler- als bürgerlichen Roman beschriebenen generischen Struktur: Die Mutter als weibliches Prinzip fördert die Sensibilität des Sohnes, der Vater vertritt die Anforderungen des Realitätsprinzips (wobei die maßgebliche ‚Realität‘ die gesellschaftliche ist, das heißt primär: die ökonomische). Freilich entspricht März’ Mutter nicht dem bürgerlichen Typus der Klavier spielenden, literarisch und künstlerisch gebildeten Mutter; gleichwohl erfüllt sie strukturell die gleiche ‚Funktion‘ der Komplizenschaft mit der Sensibilität des Kindes. Vielfach handelt es sich um als ‚weiblich‘ codierte Interessen und Beschäftigungen, zu denen das Kind offenbar auch von ‚sich selbst‘ aus neigt, die aber auch durch das ständige Zusammensein mit der (konventionell weibliche Arbeiten und häusliche Tätigkeiten verrichtenden) Mutter als erst ‚erworbene‘ Neigungen erscheinen. Also bspw. Tätigkeiten wie Haare kämmen, mit Puppen spielen usw. Mittlerweile ist ja zumindest in größeren Teilen der Gesellschaft die Ansicht salonfähig, dass kleine Kinder bei so ziemlich allem, was sie tun, im Umgang mit allem, womit sie sich (zumal von sich aus) beschäftigen und wofür sie sich interessieren, etwas Wertvolles lernen können. Das bedeutet aber im Umkehrschluss, dass das Untersagen von bestimmten Spielen, Beschäftigungen, das Unterdrücken von Interessen die Entfaltungsmöglichkeiten beschneidet. Festlegung auf ‚Jungen-‘ oder ‚Mädchenspiele‘ und andere Angemessenheitsrichtlinien beschränken die persönliche Freiheit schon im frühen Kindesalter empfindlich (auch schon unabhängig von konkreten individuellen Neigungen), und es ist daher durchaus plausibel, wenn Kipphardt

März' Sozialisation der Tendenz nach als einen Prozess der *Desensibilisierung*²⁸ darstellt: Es geht dabei darum, die Empfindungs- und Betätigungsmöglichkeiten der gleichsam naturwüchsigen Produktivität und Sensibilität des Kindes einzuschränken und auf einige wenige, ganz bestimmte *kanonische* Positionen (Werte, Tugenden) zu begrenzen und festzulegen. Dieses Wirken ist zunächst und vor allem Aufgabe des Vaters, der aus März partout einen „Jungen“ in seinem bzw. im protonormalistisch-faschistischen Sinne machen will. Aber auch die Mutter wirkt in dieser Richtung, wenn auch weniger direkt verbietend, vielmehr indem sie ihn einfach von einem als feindlich imaginierten ‚Draußen‘ fernhält und ihn damit effektiv auf häuslich-, weibliche‘ Spiele und Betätigungen festlegt. März' Ausspruch, er hätte ganz gern Fußball gespielt, aber das gehe eben schlecht mit der Mutter an der Hand, bringt dies sehr anschaulich zum Ausdruck.

Es lohnt sich vielleicht, einmal systematisch die Kindheitserfahrungen/-erinnerungen aufzulisten, die März als positiv, angenehm, schön erwähnt. Im Kapitel „Therapiegemeinschaft“ findet sich die Kofler-Notiz: „Von mir nach glücklichen Erlebnissen gefragt, dachte März längere Zeit nach und sagte dann: Nicht daß ich wüßte Herr Doktor.“ (154). In einem Explorationsgespräch, bei dem März sagen soll, was er „fühlt, wenn er sich erinnert“ – „Tasteindrücke, Körperempfindungen“ –, zählt er nur unangenehme Empfindungen auf. Auf die Frage „Warum zählen Sie nur Verletzungen auf?“ antwortet er unverständlich (144). Der gesamte Komplex der „Rekonstruktion“-Kapitel besteht weitgehend aus Erinnerungen an Verletzungen im einen oder anderen Sinne. Es gibt aber sehr wohl einige positive Kontraste.

[iii.] Kurzer Katalog der schönen Erlebnisse Bei einer systematischen Durchforstung der Kindheits- und Jugend-Kapitel nach solchen positiven Erinnerungen fällt ihre insg. geringe Zahl ins Auge. Die Frage nach solchen Erinnerungen interessiert mich hier, wie gesagt, im Hinblick auf das theoretischen Modell der Subjektivitätsgenese, das sich aus den Kindheitsrekonstruktionen in März rekonstruieren ließe, sowie im Hinblick auf so etwas wie eine empirische Grundlegung das utopischen „Gegenentwurfs“, den Kipphardt an der Figur des „Schizos“ aufzeigen will. Gesucht wird also nach ‚äußeren‘ *Erfahrungen*, die eine Ahnung von einem besseren, anderen möglichen Leben vermitteln – zumindest Ansätze einer *erfahrenen* ‚Gegenwelt‘ darstellen. Zu denken wäre hier etwa an Figuren/Personen, die als Vorbilder oder Modelle für einen anderen menschlichen Umgang dienen könnten, oder an Erlebnisse, die der dem kindlichen Ich einen anderen ‚Begriff‘ von etwas vermitteln und die Richtung der Entwicklung seiner

²⁸ Cf. Fischer 1999: 135.

Subjektivität (zum Besseren) beeinflussen können. Eine Erzählung (um ein einziges literarisches Beispiel mit ähnlicher Problematik zu nennen), die mir im Hinblick auf die Inszenierung derartiger Erlebnisse besonders einschlägig scheint, wäre etwa Peter Weiss' *Abschied von den Eltern* (1961) – ein Text übrigens, zu dem die im folgenden Kapitel behandelte Kindheitsrekonstruktionserzählung in Sebalds *Schwindel. Gefühle.* einige bedeutende intertextuelle Referenzen aufweist (siehe unten, III/6). Darin gibt es etwa eine Episode, in der sich der Ich-Erzähler an einen Besuch bei der Familie eines Bekannten, Fritz W., erinnert, der ihm als denkwürdiges Erlebnis im Gedächtnis ist, weil durch jenen Fritz W. ihm zum ersten Mal eine konkrete Anschauung zuteilwurde von einem möglichen anderen, freieren Umgang innerhalb der Familie und einem ganz anderen Kindheitsgefühl (im Garten der W.s laufen die Kinder nackt herum). Prototypisch ist auch die Szene, in der die Beobachtung eines Fassadenkletterers dem heranwachsenden Ich erstmals die Idee einer gleichsam artistischen Leistung eingibt und damit den Wunschkeim zum Streben nach einem abstrakten Gut (d. h. letztlich: zum späteren Künstlertum) legt. Überhaupt gibt es in diesem Text allerlei Figuren, die dem sich entwickelnden Ich prägende (positive) Erfahrungen vermitteln oder direkt als Vorbilder fungieren. Im Vergleich dazu wirkt das soziale Geflecht in *März* – wobei das biografische Personal, wie oben ausgeführt, ohnehin durch die Isolationssituation vergleichsweise reduziert ist – annähernd totalitär, die soziale Umwelt monolithisch feindlich.

Bei dem Versuch, die wenigen Textstellen zusammenzutragen, an denen in *März* derartige Erfahrungen und Erlebnisse erzählt werden, könnte man, heuristisch systematisierend, zunächst unterscheiden zwischen ‚einsamen Erfahrungen‘ des „Bei-sich“- und In-der-Welt-Seins in Abwesenheit anderer Menschen: sinnliche Primärerfahrungen, Naturerlebnisse u. dgl., *einerseits* – und zwischenmenschlichen Erfahrungen *andererseits*. Bei letzteren scheint es es mir sinnvoll, wiederum zwischen Erfahrungen im Haus, d. h. innerhalb der Familie, und solchen außer Hause zu unterscheiden, weil diese letzteren das eminent familialistische Modell ein wenig erweitern und der Gegensatz von ‚drinnen‘ und ‚draußen‘, der zwar durch die These von der Strukturanalogie zwischen Kernfamilie und Gesamtsozietät bedeutend relativiert wird, aufgrund der konkreten biografischen Situation – der ‚Isolationsschutzhaft‘, die durch die Eltern über März' Kindheit verhängt ist – aber doch recht ausgeprägt ist. Im Haus ist es fast ausschließlich die *Mutter*, die positive Erfahrungen vermittelt, wobei selbst diese, wie oben gezeigt, so gut wie nie ungebrochen positiv, sondern vielmehr in pathogenem Ausmaß ambivalent sind. Gleichwohl lernt März durch sie Verständnis, Einfühlung, Sanftheit, Zärtlichkeit kennen, die positive Eigenschaften und

ethische Ideale bleiben auch dann, wenn die Mutter selbst ihrer Entfaltung widersprechende Verhalten an den Tag legt. Die erste Erinnerung an eine schöne Empfindung, die im Kindheits-Kapitel „Rekonstruktion [...] 1“ von März berichtet wird, ist die Erinnerung daran, die Mutter zu kämmen; sie hat allerdings im Ganzen ambivalenten Charakter, denn das Haare-Kämmen diene den beiden als Ritual der „Vergebung“ nach einer Bestrafung des Kindes durch die Mutter. Die Erfahrung ist deutlich erotisch konnotiert und mit überwältigenden Erregungsgefühlen verbunden, aber doch mit einem positiven Grundton („Es war meine Seligkeit, die Mutter kämmen zu dürfen“, formuliert März). Das Fragment endet übrigens mit der (in II/3 schon einmal zitierten) ‚poetologischen‘ Reflexion: „Ist der Künstler vielleicht eine weibliche Identifikation?“ (22) – Der Konnex von Sensibilität/Künstlertum und weiblicher Mutter-Sphäre ist hier tatsächlich mustergültig ausgebildet.

In den wenigen positiven Erinnerungen März’ spielen *Tiere* des Öfteren eine Rolle. In diesem Kontext findet sich übrigens die so ziemlich einzige positivere Erwähnung des Vaters, wo dieser eine Sensibilität des Sohnes ausnahmsweise einmal ein wenig fördert, statt sie wie gewöhnlich zu unterdrücken – bezeichnenderweise wird dies allerdings von der Mutter, nicht von März selbst berichtet: „Tiere hat er gern rangeschleppt, was der für Tiere hatte! Da war der Mann auch gut, hat ihm mal einen kleinen Fuchs mitgebracht von einem Jagdfreund“ (36). Und Alexander habe dann wochenlang das Fuchselein zuhause in der Wohnung gehegt (bis es geschlechtsreif wurde und in einen Wildpark umziehen musste). Im Umgang mit dem – zumal nicht ausgewachsenen – kreatürlichen Gegenüber kann sich März’ soziale Anlage, seine Empathie-Fähigkeit, Sensibilität und Fürsorge, besser entfalten als im zwischenmenschlichen. Hierher gehört auch eine „Erinnerung“ (so überschrieben, wie übrigens auch das Stück über das Ritual des Haare-Kämmens: im Gegensatz zu den stets negativen „Familienfotos“) an ein Lieblingsspiel des Kindes: Tierarzt spielen, wobei es sowohl den Arzt als auch die kranken Tiere gern spielte. Fürsorglichkeit als aktives Verhalten, Schwäche und Hilfsbedürftigkeit als passives sind natürlich wiederum als ‚weiblich‘ konnotierte Haltungen. Hier wird der Grundstein gelegt für eine im Roman mehrfach wiederkehrende Charakterisierung der März-Figur, die sich der Erzähler-Intention nach offenkundig durch große Empathie Tieren gegenüber auszeichnen soll: „Zum Beispiel die Fliege vom Fliegenfänger, die nur einen Flügel hatte“ sei er im Spiel gern gewesen bzw. (der Satz ist im Kontext grammatisch zweideutig) habe er gern gepflegt, „vergeblich“, wie er eigens bemerkt (23).²⁹

²⁹ Hier deutet sich aber bereits ein Schema an, das ich weiter unten, in Kapitel IV/7 noch näher ausführen werde: März’ Identifikation mit leidenden Tieren ist oft der (letztlich egozentrischen) Projektion näher als der transzendenten empathischen Verschmelzung von Ich und Anderem; die Tiere sind ihm (bzw. dem Roman-

In anderem thematischen Kontext war oben bereits die Rede von den Erinnerungen ans Radfahren, die freilich in eine Begegnung mit der Parallelwelt der KZs umbiegt. Das Textstück (überschrieben „Ein Ausflug ins Grüne“) beginnt aber mit positivem Grundton: „Liebte sehr das Rad, wo man entweichen kann in Wälder und Moorgelände. [...] Mit Rucksack, Fernglas und Agfabox sammelte ich z. B. Glimmersteine. [...] in mich vertieft“ (38): Die einsame Landschaft ist für den Außenseiter ein Raum relativer Freiheit, wobei das Versunkensein „in mich“ sehr wohl mit einer wachen Aufmerksamkeit und erkundendem Interesse an der Außenwirklichkeit einhergeht. Doch nur außerhalb bzw. an der Peripherie der sozialen Umwelt kann März seine Sensibilität einigermaßen frei entfalten.

Ich beschränke mich bei dieser knappen Auflistung auf deutlich, explizit positiv markierte Erinnerungen. Die folgende wird mit einer herausragenden superlativischen Formel eingeleitet:

Die schönsten Bilder der Erinnerung sind die Kinobilder (schwarzweiß). Da saß man im Dunkeln und sah, fühlte mit dem und jenem, kannte nicht Neben- und Vordermann. War eine Vorstellung aus, so kroch man unter die Bank und wartete auf die nächste und übernächste. Das war das Schöne an Breslau. Manchmal noch heute im Dunkeln sehe ich Kinobilder. (M 35)

Ungebrochen schön sind auch diese Erinnerungen freilich nicht, steht doch die geschilderte Situation der Anonymität und Unbehelligkeit, die kollektive Vereinzelung im Dunkeln zu deutlich in Kontrast zu der Erfahrung des peinlichen Angeschaut-Werdens, des Nicht-Dazugehörens im Hellen. Gleichwohl überwiegen in dieser Schilderung des Kinoerlebnisses die utopischen Anklänge³⁰ und die zweifache Betonung des „Schönen“ oder gar „Schönsten“ dieser Erinnerungsbilder ist m. E. nicht bloß ironisch zu verstehen.

Auf die weiter oben zitierte Frage Koflers nach „glücklichen Erlebnissen“ antwortet März zunächst „Nicht daß ich wüßte, Herr Doktor“, händigt letzterem aber tags darauf einen Zettel aus, auf dem steht: „Zur Zeit der Pflaumenblüte beim Pflaumenschütteln in Zwiesel fielen mir massenhaft Pflaumen auf den Kopf. Das war ein heiteres Erlebnis.“ (154)

Konstrukteur Kipphardt) letztlich eher Projektionsfolien für sein Selbstmitleid als wirkliche Leidensbrüder – was sich, wie ebenfalls in IV/7 gezeigt wird, spätestens an dem Punkt des Romans offenbart, wenn Kipphardt die Entfremdung seines Patienten heilen will, indem er ihn die Lebenslust entdecken lässt im genussvollen Essen, das Kipphardt sich aus noch zu erörternden Gründen offenbar nicht anders vorstellen konnte denn als deftigen Fleischverzehr.

³⁰ Allerdings wird, viel später im Text, in einem Schizo-Gedicht, das im Kontext des Kapitels „Therapiegemeinschaft“ steht, die Kino-Reminiszenz noch einmal aufgegriffen und diesmal nach dem kräftigerem Geschmack des Autors gestaltet, wobei die leisen utopischen Klänge ganz verpuffen: „APOLLO ist ein / schön heimeliges Kino in Breslau. / Wo man gern fühlte die Fut.“ (M 143)

Eine herausragende Rolle spielt auch hier die Sexualität. Sie ist zwar vielfach leidbehaftet, aber doch (im „Inneren“ entspringende) Quelle eines Begehrens – eine „Wunschmaschine“ im Kipphardt’schen Sinne –, die im Zusammenspiel mit bestimmten Erfahrungen die Opposition des Subjekts gegen die systematische Repression der Bedürfnisse nährt. Das Futter für diese oppositionelle Wunschmaschine kommt aus allen möglichen Quellen – aus dem „Standardwerk“ DAS WEIB IM LEBEN DER VÖLKER, das der Knabe Alexander heimlich liest, oder aus ersten zaghaften Erfahrungen mit Altersgenossinnen – cf. etwa die Lydia-Episode (s. Kap. I/1) sowie durch allerlei *Peepholes*. Eine herausragende Rolle kommt dabei einer gewissen Cousine Cilly zu. In der anderthalbseitigen Selberlebensbeschreibung „Mein Leben in der Schule“, mit der das Kap. „Rekonstruktion einer vorklinischen Karriere 2“ beginnt (dazu ausführlicher unten in Kap. IV/7) heißt es:

Mit neun fuhr ich einmal nach Duisburg zu Tante und Cousine (!) in Duisburg-Beeck. Das war mein schönstes Erlebnis. (M 42)

Dieses *schönste Erlebnis* und das in Klammern hinter das Wort „Cousine“ gesetzte Ausrufezeichen wird im „Rekonstruktion“-Kapitel 3 in einer kleinen Bilderfolge zum Cilly-Thema etwas näher bestimmt: „Im Kriege in den Sommerferien in Duisburg verlangt die Cousine Cilly das realistische Doktorspiel, ausziehen und untersuchen, das März täglich besser gefällt. Er weiß aber nicht, was vorgefallen ist.“ (49f.) – Die weiteren Erinnerungsfragmente an den Sommer mit Cilly in Duisburg stehen in deutlichem Kontrast zu den Erinnerungen an das Elternhaus: das ebenso idyllische wie abenteuerliche Nostalgiebild perfekter Kriegssommerferien-Freiheit: „Mit Cilly in einem großen Rohr, das warmes Industriewasser in den Rhein leitet. Cilly im schwarzen Badeanzug mit Gummizug“, und ein andermal stehlen die beiden in der Kaufhalle einen Drehbleistift (50). Das ganze endet zwar mit Schuldgefühlen und verstärkter Triebabwehr, der subjektivitäts- und oppositionsfördernde Keim zur Wunschproduktion ist gleichwohl erfolgreich eingeimpft.

Ich breche meine Sammlung der „glücklichen Erlebnisse“ in März’ Kindheitserinnerungen an dieser Stelle ab: Zu zeigen war, dass solche Erfahrungen im Text durchaus dargestellt sind und welcher Art sie sind. Dass es in dem narrativen Modell der Subjektgenese, zu dem sich Kipphardts „Rekonstruktionen“ der März’schen Jugendbiografie fügen, mithin doch auch von ‚außen‘, aus der konkreten *Erfahrung* kommende Impulse gibt, aus denen sich die Opposition des kindlichen Subjekts gegen den eben nur *fast* totalitären Zusammenhang seiner sozialen Umwelt speist und die als Kontraste, als ‚Gegen-Erfahrungen‘ fungieren können im übergeordneten Kontext einer überwiegend negativ erlebten

Erfahrungswirklichkeit. Insgesamt ändert sich aber nichts an dem Befund, dass die Differenz zwischen Subjekt und Umwelt, die den zentralen Konflikt in Kipphardts Modell ausmacht, sich vorwiegend aus der impliziten Voraussetzung eines hypostasierten anthropologischen Fundaments, einer vorempirischen Subjektivität herschreibt: Die konkreten Gegen-Erfahrungen sind zu vereinzelt, zu verstreut im narrativen Diskurs, um als eigentliche kausale Faktoren im Modell der Subjektgenese tragende Bedeutung zu haben. Vielmehr ist da immer schon ein inneres Selbst, das von „sich“ aus Bedürfnisse, Wünsche, Empfindsamkeit besitzt, die dem spärlichen Angebot an glücklicheren Erlebnissen, das die dystopische Außenwelt hier und da bereithält, stets bereits entgegenkommen.

Eine weitere Stelle möchte ich aber noch anführen – sie stammt aus einem anderen Teil des Romans (aus dem 13. Kapitel „Hat März eine Philosophie?“) und steht nicht im Kontext der Kindheitserinnerungen, daher erscheint sie hier nur gleichsam als ‚Nachtrag‘ am Ende des Abschnitts. Es handelt sich um einen kurzen Aufsatz zu dem (wohl vorgegebenen) Thema „Was ist Philosophie?“. März beantwortet die Frage so: „Die Empfindung der Wärme auf der Haut, das Rauschen des Regens in einem Baum, der Geruch der gemähten Wiese ist wichtiger als Philosophie.“ (M 192) Auch wenn das etwas arg konventionell ‚poetisch‘ anmutet, so steckt doch in diesem kurzen Textschnipsel eine Antwort auf die Frage, die ich im vorangehenden Abschnitt untersucht habe: Es genügt vielleicht schon einfach, dass einer mit der Empfindungsfähigkeit seiner Haut, seiner Sinne etwas spürt, das ihm auf körperlich unmittelbare Weise die ‚Idee‘ eingibt, dass Am-Leben-Sein sich auch angenehmer, freier, *anders* anfühlen kann als das soziale Elend, das wir die meiste Zeit miteinander veranstalten, um ihm den Keim zu einer Subjektivität einzupflanzen, die eventuell einmal sein Einverständnis mit den kollektiv sanktionierten Werten und Normen untergraben wird: dass einer auf den Gedanken kommt – um an dieser Stelle einmal ein Sebald-Wort einzustreuen –: „daß das Leben etwas Furchtbares ist – so ... so, wie wir es organisieren“ (EIS 234). Die Gegen-Erfahrungen, um auf Kipphardt zurückzukommen, werden notfalls (wenn die soziale Umwelt wenig zu bieten hat) mit der bloßen Haut am Elementarischen gemacht. Der März-Aufsatz zur Philosophie hat noch einen Schlusssatz: „Vielleicht geht etwas eher, wenn es von außen nach innen geht und nicht so systematisch.“ (192) Ja, von außen nach innen. Aber Kipphardts eigenes Werk widerspricht diesem bejahenswerten Satz doch in vielen Aspekten.

Nicht Anti-, sondern politisch berichtiger Ödipus: Zum Kipphardt'schen Denkmodell

Zu den Kindheitserinnerungen, die eine positive Empfindung zum Inhalt haben, gehört auch die folgende. Es handelt sich um eine sehr einfache sinnliche Empfindung – ein Naturerlebnis –, die aber sogleich mit einer polemischen Reflexion verbunden wird:

Zur Zeit der Lindenblüte die Bienen in einer Linde, das hat gesummt und gerochen, da konnte ich stundenlang sitzen und war wie betäubt vor Wohlgeruch. Wenn ich es heute bedenke, geschult von Fräulein von Soden [einer psychoanalytisch orientierten Therapeutin in der psychiatrischen Anstalt Lohberg, *Anm. MK*] auf Ödipus, war die Baumkrone vielleicht ein unglaublich lockender, honigtriefender, grüngoldener Mutterschoß, und alle summenden Bienen, das waren die schönsten Befruchtungen, millionenfach. Sag, daß es Ödipus ist, oder ich knall dir eine.³¹ (M 33)

Hinsichtlich der Suche nach dem ‚Positiven‘ wäre hier wohl ganz simpel ein unverfälschter sinnlicher Zugang zur Welt anvisiert. Wir müssen uns aber trotzdem zunächst mit der polemischen Wendung beschäftigen. Die Kritik an der Psychoanalyse, die sich an mehreren Stellen in *März* findet, ließe sich anhand einer Kofler-Notiz zunächst soziologisch-antipsychiatrisch bzw. ‚links‘/kapitalismuskritisch begründen, dahingehend, dass die Psychoanalyse eine Therapie für Besserverdienende sei, im Einklang mit ‚bürgerlicher‘ Ideologie, es zudem vermeide, die Systemfrage zu stellen. Es lohnt sich aber vielleicht, sich nicht gleich mit dieser im Roman selbst mitgelieferten Begründung zufrieden zu geben, sondern auf eigene Faust noch ein wenig weiter zu überlegen. An dieser bestimmten Stelle wird ja gerade nicht der von Kofler erklärte Aspekt hervorgehoben, sondern ein anderer, der für die spezifischer *literarischen* Aspekte des Romans größere Bedeutung hat. Denn auch die Literatur hat ja ihre eigene – und eine sehr ausgedehnte – Tradition der ‚symbolischen‘ Besetzung oder Überschreibung von Wirklichkeitselementen. Und im Kern könnte man die ironische Reflexion März’ über die unbewusste Bedeutung des Naturerlebnisses der Lindenblüte eben als eine Kritik an der Usurpation des Wirklichen durch den exegetischen (hier speziell ätiologischen) Diskurs verstehen. Das Sinneswahrnehmung bzw. das wahrgenommene Objekt (Lindenbaum mit Drumherum) wird zur Repräsentanz eines intrapsychischen Geschehens in gewissem Sinne *degradiert*, die äußere Wirklichkeit, letztlich die ganze Welt gleichsam mit Bedeutungsfäden überzogen, die ausstrahlen von einem

³¹ Die im letzten Satz enthaltene Referenz auf Deleuze’/Guattaris *Anti-Ödipus* sollte, nach dem einleuchtenden Befund von Fischer (cf. 86 f., insb. Fn. 84), nicht als allzu bedeutend für die Romankonzeption gewertet werden.

singulären Zentrum, aus dem alle Komplexität abgeleitet wird. Besonders augenfällig wird dies etwa an Freuds Krankengeschichte vom „Kleinen Hans“ – die uns später auch im Hinblick auf Sebald interessieren wird –, in der das Pferd, manifestes Objekt der „Phobie“ des „fünfjährigen Knaben“, für Freud unmöglich als solches (also etwa als großes, furchteinflößendes Tier, als Bestandteil eines großstädtischen Straßenbildes oder als wirkliche potenzielle Gefahr im Straßenverkehr) Anlass oder Ursache der kindlichen Furcht sein kann, sondern nur durch seine assoziativen Beziehungen zur Vatergestalt und mithin letztlich zum Ödipus- bzw. zum Kastrationskomplex eine solche Rolle zu spielen vermag.³² Tendenziell die gesamte wahrnehmbare Außenwelt – und im vorliegenden Kontext ist insb. die außermenschliche Natur hervorzuheben – wird durch den exegetischen Diskurs zu einer Projektionsfläche, auf der die innerpsychischen Konfliktstrukturen in traumhafter ‚Entstellung‘ repräsentiert werden. Das Wirkliche wird auf diese Weise sozusagen seiner *Eigentlichkeit* beraubt.

Allerdings muss bei einer solchen Betrachtung auffallen, dass Kipphardts Roman und seine Vorgehensweise vielfach einen völlig analogen Reduktionsvorgang ins Werk setzen. Im Falle bspw. der Weihnachtsgans (siehe Kap. IV/7), die – nach meiner Beurteilung (siehe unten) – als Objekt empathischer Identifikation letztlich doch nur im Dienst der Ich-Geschichte der Hauptfigur steht, ließe sich immerhin noch über die Differenzierung zwischen metonymischer und metaphorischer Uneigentlichkeit ein bedeutsamer Unterschied zum psychoanalytischen Modell bestimmen: dahingehend, dass das Leiden der Gans, die mit Zwangsgewalt gemästet wird, eben doch nicht nur als bloßes ‚Bild‘ (metaphorisch) fungiere für den Prozess der indoktrinierenden Erziehung, mit der das Kind Alexander „gestopft“ wird, sondern dass auf einer allgemeineren Ebene (metonymisch) doch auch eine wirkliche Gemeinsamkeit bestehe. Vielfach aber werden in *März* (und in aller Regel vom Protagonisten selbst) zentrale Problemkomplexe der biografischen Erzählung in die Dinge der Welt hineingelesen. Freilich kann das – namentlich etwa in der prototypischen Episode, in der März gespaltene Gesichter in den Wolken sieht – als Krankheitssymptom verstanden werden, wobei es allerdings unklar ist, inwiefern solche Projektionen aus Sicht der Romankonzeption als ‚falsch‘/unangemessen zu bewerten sind. Immerhin steht das ‚Kranke‘ auch für einen

³² Freuds andere bekannte Krankengeschichten enthalten aber auch allesamt gute Beispiele für diesen Vorgang, sind im Hinblick auf mögliche gesellschafts- oder ideologiekritische Lesarten, die die psychoanalytische Deutung ‚verschenkt‘, z.T. noch einschlägiger: In der Schreber-Fallanalyse (in GW-VIII) werden die aus Religion, Mythologie, Politik und imperialistischer Ideologie zusammengemischten Wahnideen des ehemaligen Senatspräsidenten nicht aus einem diesen Diskursen inhärenten Wahnpotenzial erklärt, sondern aus ihrem Bezug zum Vaterkomplex; im „Wolfsmann“-Fall sind die Wölfe weder als Märchenfiguren noch als reale Raubtiere an sich sonderlich beeindruckend, sondern vielmehr kraft eines anekdotischen Bezugs zum Kastrationskomplex, und auch die christlichen Zwangsvorstellungen des Kindes wiederum interessieren nur im Hinblick auf ihren Bezug zur ödipalen Problematik ...

(wenn auch entstellten) Ausdruck ursprünglicher Kreativität. In einem sehr kurzen Textfragment, das zu den interessanteren der März'schen ‚Rätsel‘ zählt, zeigt März Kofler ein Foto von einem leeren, verwitterten Schwimmbecken und bezeichnet es als ein Porträt seiner Mutter (er gibt auch eine Erklärung dazu ab, die aber ihrerseits etwas dunkel bleibt, cf. M 54). Solches wäre nach Navratils Modell der (allgemeinmenschlichen, in der Psychose aktivierten und phasenweise verstärkten) „kreativen Grundfunktionen“ als „Physiognomisierung“ zu kategorisieren. Die Frage im Rahmen einer auf Erkenntnis ausgerichteten Poetik wäre allerdings, in welchem Verhältnis eine solche Kreativität (oder Produktivität) einem Wirklichkeitssinn entspricht, um den es dem Aufklärer Kipphardt doch zu tun sein müsste; und ‚Wirklichkeitssinn‘ sollte hier nicht zuletzt verstanden werden als: ein Sinn für die Eigenständigkeit und Andersheit externer (ich-fremder, nicht-identischer), insb. auch außer-/nichtmenschlicher ‚Objekte‘ (oder mitunter Subjekte). Der gerade geht der zentralen Identifikationsfigur des *März*-Romans und tendenziell dem Kipphardt'schen Verfahren insg. ab. Der Schizo März ist insofern keineswegs als (zwar sympathische, letztlich aber eben doch kranke) Figur mit krankheitsbedingtem – mithin eindeutig krankhaftem – „Subjektzentrismus“ (Rudolf Bilz) klar vom Charakterbild eines impliziten Autors zu unterscheiden. Besonders bedenkenswert wäre das im Hinblick auf die realen Patientenbiografien, aus denen der Autor in *seinem* kreativen Prozess das Lebensbild seiner März-Figur und die Krankengeschichten weiterer Romanfiguren montiert hat; die tatsächliche Vielfalt der Motive, Umstände, mutmaßlichen Ursachen und Auslöser in den von Navratil präsentierten Krankengeschichten wird ja im Prozess der fiktionalen Montage über den immergleichen Kamm der Kipphardt'schen Gesellschaftskritik geschoren; doch darauf sei hier nur andeutend verwiesen.

Die Kritik am psychoanalytischen Diskurs, der aus der sensuellen Primärerfahrung eine symbolische Repräsentanz seines eigenen zentralen ätiologischen Theorems macht, kann also eigentlich nicht ernstlich als die an einer das Wirkliche vereinnahmenden und verarmenden „Physiognomisierung“ aufgefasst werden. Gerade an der Sphäre dessen, was traditionell ‚Natur‘ heißt, lässt sich das erweisen. Ich beschränke mich auf ein einziges Beispiel, das sich über den bedeutsamen Motivkomplex der Hasenscharte erschließt. Im „Nachtrag“-Kapitel, im Rahmen der utopischen Graubünden-Episode, findet sich folgender Eintrag in März' Reisetagebuch (trotz dritter Person ist die Stimme also wohl als März' eigene, d. h. als autodiegetische zu identifizieren):

März betrachtet lange und still den Venusberg Hannas, die mit offenem Munde in der Sonne schläft. März sucht Beschreibungen: *Der blondlich dämmernde Wald, sich*

kräuselnd ins Veilchental. März ist von diesem Fleck sehr angezogen. Er erinnert sich an die wundervollen Schamlippen einer Blauschimmelstute, die er in Peilau vor dem Gasthaus zur goldenen Krone beobachtet hatte. Immer wenn sie mit ihrem Schwanz die Fliegen vertrieb, sah er voller Schuld für Momente *die unerlaubte, gefleckte Pferdemöse. Die panische Angst vor dem Lippenspalt, Zwang des Verdeckens.* März fühlt seine Kräfte wachsen, wie er lange und ruhig da hin schaut und an seine operierte Gaumenspalte gleichzeitig denken kann. Hasenscharte, Wolfsrachen. Aus Hanns offenem Mund fließt ein Silberfaden. (M 212; Hervorhebungen von mir)

Ich bin auf diese Passage (auszugsweise) schon in Kapitel II/3 eingegangen. Im vorliegenden Kontext ist (wie durch die von mir kursiv gesetzten Zeilen markiert) hervorzuheben: Zum einen wiederum die Assoziation zwischen der „Pferdemöse“ und der Hasenscharte; das Epitheton „wundervoll“ für die Schamlippen des Pferdes soll zwar sicherlich so etwas wie eine Ausweitung erotisch-ästhetischen Empfindens und damit verbundener Zuneigung auf Basis allgemeiner Kreatürlichkeit, über Artgrenzen hinweg geteilter Körperlichkeit ausdrücken; die dem Bild beigegebenen An-Deutungen („unerlaubte“, „Zwang zum Verdecken“) verschieben den Akzent aber wiederum zum rein Subjektiv-Expressiven hin: Die „Pferdemöse“ ist primär aufgrund der (fixen) Assoziation mit der Hasenscharte, dem Zentralsymbol des eigenen Leidens, interessant. Das könnte man auch als eine Kritik an der destruktiven Macht der sozialen Konvention sehen: Die Semantik gesellschaftlicher Moral legt sich über die Empfindungssphäre ursprünglich-menschlicher Sinnlichkeit, für die das elegische „wundervoll“ vor allem steht; also etwa in dem Sinne, dass gerade die Repression der Sinnlichkeit den Bruch zwischen Mensch und Natur bewirke, der sich hier als Überschreibung des realen Pferdekörpers mit Assoziationen zwischenmenschlicher Gewalt äußert. Eine (für sich genommen unauffällige) korrespondierende Stelle aus einem anderen Teil des Romans zeigt aber, dass die Überschreibung auch im Positiven stattfindet und also nicht bloße Folge einer gewaltsamen Übermacht des (exklusiv) Menschlichen als Gesellschaftlich-Moralischen ist. Sie steht ganz am Ende des 13. Kapitels, das unter der Überschrift „Hat März eine Philosophie?“ in achronologischer Reihung diverse Aussprüche der Hauptfigur versammelt, als letztes Fragment dieser Reihe. Diesem voraus gehen fünf eher Textstücke (cf. M 195 f.), die dem Thema ‚Entfremdung‘ zuzuordnen sind und kollektivsymbolisch die Maschinen- und Technikssphäre ins Bild setzen, bis hin zu der klassisch-modernistischen SciFi-Dystopie vom „Roboter“ oder „Maschinenmensch“ (M 196). Und als Schlusswort der aphoristischen Sammlung März’scher Philosophie dann im Kontrast dazu, als dialektische Wendung gleichsam und Gegenbild, die folgende Vision:

Empfinde manchmal im Frühjahr, fremder vielleicht noch als ich sind die andern. Ich bin mir manchmal nicht fremd, kenne mich aus in der Fremde, in Kuckucksruf und Getier, sehe geschlossenen Auges manchmal das Veilchental. (M 196)

Was wie eine Evokation utopischer Naturverbundenheit anmutet, wie ein fast romantischer – dabei durch und durch säkularer – Gegenentwurf zum historischen Entfremdungszustand, worin dem „Fremden“ – dem *Anderen*, dem (mit einer Formulierung Sebalds), „was einer selbst nicht ist“ (UH 160) – die entscheidende Rolle eines Gegenübers zukommt, das nicht der Abgrenzung des Selbst dient, sondern dieses vielmehr *in sich* birgt und aufhebt, wird in Gegenüberstellung mit der zuvor zitierten Passage lesbar als mythisch-mystische Beschwörung einer Art Großen „Möse“. (Bei Novalis erscheint in der Blauen Blume immerhin das weibliche Allprinzip als das *Gesicht* der Geliebten ...) Das ist freilich nach dem kräftigen Geschmack des Autors, der ohnehin wohl nie die Zimperlichkeitsprobleme hatte, die er seiner März-Figur in ihrem exemplarischen Bildungsprozess erst austreiben muss. – Nun mag es freilich sein, dass hier so etwas anvisiert ist wie eine – in einem Sinne durchaus *mystisch* zu nennende – utopisch-diesseitige Transzendenz, in der ‚Mensch‘ und ‚Natur‘ eben nicht mehr getrennt und unterschieden wären, wobei dann auch die Aussage, dass das Eine bloß als symbolische Repräsentanz für das Andere fungiere, ihren Sinn verlöre. Immerhin ist es auffällig, dass derartige mystische Visionen traditionell eine ausgeprägte Tendenz zur Anthropomorphisierung – ja buchstäblich Physiognomisierung – des Nichtmenschlichen aufweisen (wie eben in dem Hardenberg’schen Romanfragment, das ja in mancher Hinsicht den Prototyp des kritisch-utopischen Künstlerromans darstellt), in dem das Fremdartige dem Eigenen ähnlich und so kommensurabel gemacht wird, mit dem angenehmen Nebeneffekt, dass man selbst bei der Spekulation ins Kosmische hinaus nicht allzu weit über den eigenen Tellerrand blicken muss. So kriecht März neugeboren aus seiner eigenen Hasenscharte hervor und zugleich hinein in die immense Möse der Magna Mater, die sich öffnet auf den All-Raum der „inneren Welt“.

Freilich schreibt sich das Verhältnis zur Natur in erster Linie von dem marxistischen Theorie-Hintergrund des Kipphardt’schen Erzählprojekts her. Zwar geht es dort durchaus um eine Überwindung eines (wohl zur ‚Entfremdung‘ gehörenden) simplen Dualismus, aber Marx’ Weltsicht ist insg. durchaus ein anthropologisch-*anthropozentrische*, deren Naturauffassung letztlich auf produktive Aneignung ausgerichtet ist und die Synthese zur Einheit letztlich doch eher als (wenn auch freilich nicht un-,*dialektische*‘) Anverwandlung der Natur an den Menschen denn umgekehrt oder gleichgestellt-reziprok denkt. Hierin liegt

übrigens eine entscheidende Differenz zu Sebald, die in den Kapiteln des IV. Teils herauszuarbeiten ist.

Erweist sich solchermassen auch die März-eigene Natur- und Weltvision als letztlich eigentlich nichts viel anderes als eben der Mutterschoß, über den sich Kipphardt-März gelegentlich des ödipalen Lindenblüten-Idylls so verächtlich mokiert, und ist, auf einer abstrakteren Ebene, das assoziative Prinzip der Kohärenz- und Sinnerzeugung als ein dem Freud'schen ganz analoges erkannt, so kann man nicht mehr annehmen, Kipphardts Kritik richte sich prinzipiell gegen die Degradierung des Sinnlich-Wirklichen zur symbolischen Repräsentanz der für den ätiologischen Spezialdiskurs konstitutiven Problemkomplexe. Es erscheint dann vielmehr einfach so, dass der psychoanalytische Reduktionismus bloß der *falsche* ist. Das Ödipus-Modell ist eben nicht gesellschaftskritisch in Kipphardts Sinne. Einigermassen irritierend ist angesichts der rhetorisch effektvollen Abgrenzung allerdings, dass (erstens) eben die Grundkonstellation der in *März* illustrierten Gesellschaftskritik auf einer zwar abstrakteren, aber doch nicht erst auf dem Weg über gänzlich verwässernde Verallgemeinerungen zu erreichenden Ebene der Freud'schen Grundlegung vom Konflikt zwischen Realitäts- und Lustprinzip, vom Widerspruch zwischen der Unangepasstheit eines ursprünglichen Selbst und einer feindlichen Außenwelt strukturanalog ist, ja im Grunde dieser ganz entspricht, wie Fischer angemerkt hat; dass darüber hinaus (zweitens) diese Oppositionsfigur auch bei Kipphardt in einem dezidiert familialistischen Modell konkretisiert und das Prinzip der Anpassung an die (im Unterschied zur Psychoanalyse hier freilich klar negativ bewertete) äußere Realität in der Gestalt des Vaters verkörpert ist. Freilich kommt nach Kipphardts Anspruch *seinem* Familien-Modell ein analytischer Wahrheitswert zu, da die Gesellschaft tatsächlich als eine Ausweitung der Kernfamilie ins Makrosoziale funktioniere und umgekehrt die Kernfamilie als mikrosoziales Derivat des gesamtgesellschaftlichen Prinzips begriffen wird. Aber auch bei Freud ist ja eigentlich die Vater-Figur mit dem überpersönlichen Realitätsprinzip *real*-funktional verbunden, bloß dass die geforderte Anpassungsleistung bei Freud positiver bewertet wird. Der Unterschied liegt, abgesehen von der Frage der Bewertung, d. h. der affirmativen oder oppositionellen Haltung zum gesamtgesellschaftlichen ‚System‘, wohl vor allem darin, dass bei Freud die Projektionen ödipaler Komplexe gemäß dem grundlegenden Verdrängungs-Theorem zumindest zu einem Großteil als krankhaft-irreal zu bewerten sind (weil bspw. die Gefühle *eigentlich* dem Vater, nicht nicht dem Pferd gelten und die Verbindungen rein ‚metaphorisch‘-assoziativer Art sind), bei Kipphardt dagegen eine wirkliche, *objektive* Analogie oder sogar eine funktionale und genetische Beziehung zwischen dem gesellschaftlichen System und der Struktur der

Kernfamilie besteht (also bspw. zwischen den Verhältnissen Vater/Sohn und Chef/Angestellter: Der Chef übt als patriarchale Machtinstanz *wirklich* Gewalt aus, ebenso wie der Vater).

Natürlich gibt es zahlreiche handfeste Unterschiede zwischen den beiden ätiologischen Modellen und es geht mir hier nicht darum, Kipphardt nachzuweisen, dass er unter der Hand eigentlich Psychoanalyse betrieben habe; ich nehme diese Unstimmigkeit nur zum Anlass einer grundsätzlichen Reflexion darüber, wie weit es mit der Kraft des Kipphardt'schen Verfahrens, festgefahrene Ideenstrukturen aufzubrechen und das Denken aus altgewohnten Bahnen herauszuführen, tatsächlich her sei. Und die sexualvitalistischen, anthropomorphisierend-anthropozentrischen, im poetischen Ähnlichkeitsmodus verfahrenen und bisweilen dann gänzlich in mythisch-modellhafte Reduktionen verfallenden Denkfiguren, die uns in *März* als kreative Produktionen des schizophrenen Protagonisten mit utopisch-alteritärem Potenzial präsentiert werden, scheinen mir eben durchaus nicht so unerhört freigeistig. Nochmals am „Veilchental“-Beispiel: Man mag in derartigen Bildungen gerade so etwas wie eine genuin utopische Vision sehen, ‚mystisch‘ in Bezug auf die Verschmelzung, die Überwindung von Grenzen (Transzendenz), ‚dialektisch‘ im Hinblick auf eine Synthese, in der Natur und Mensch durch reziproke Interaktion eine neue Einheit bilden, worin dann die Entscheidung, ob das „Veilchental“ eigentlich als ein mit Veilchen bewachsenes Tal, also ein nichtmetaphorisches Naturbild aufzufassen sei *oder* uneigentlich als weibliches Genitale, ihren Sinn verlöre. Mir erscheint aber die Konventionalität des Vergleichs weiblicher Genitalien mit Blüten – und (in dem längeren Zitat aus dem „Nachtrag“-Kapitel) zudem auch noch im Rahmen einer metaphorischen Gleichung zwischen einer Naturlandschaft und einem *schlafenden Frauenkörper* (man vergleiche, was Sebald zu diesem „Topos bürgerlicher Naturbeschreibung“ und allg. zum Verhältnis zwischen Natur und Weiblichkeit in der bürgerlichen Poesie geschrieben hat: BU 26, 28).³³ In dem längeren *März*-Zitat wird der Topos umgekehrt (nicht Frauenkörper für Landschaft, sondern genau anders herum), in dem kürzeren „Veilchental“-Stück dann (implizit-indirekt über Vermittlung der späteren Passage) ganz einfach reproduziert.

Was die Psychoanalyse betrifft, so scheint der hauptsächliche Abgrenzungsgrund darin zu bestehen, dass die Psychoanalyse als ‚bürgerlich‘, weil nicht dezidiert ‚systemkritisch‘

³³ Interessanterweise steht im unmittelbaren Kontext dieser Bemerkung Sebalds (im Stifter-Essay in BU) auch ein Kommentar über die Fresssucht, einen pathologischen Komplex, der – wie in IV/7 noch ausgeführt wird – auch Kipphardt betreffen könnte; anders als bei Stifter korrespondiert der lukullischen Disposition allerdings im Künstlerischen nicht eine kontrastive Ästhetik der asketischen Sublimierung, sondern eine ganz gleichartige Ästhetik des Kräftig-Deftigen, die (so meine These) eine nicht pauschal gültige, aber doch überpersönliche und charakteristische Ausprägung der verkorksten Autoren-Subjektivität der Schriftstellergeneration der „inneren Emigranten“ (insb. der jüngeren) darstellt.

bzw. sogar affirmativ verworfen wird, Kipphardts eigener Familialismus dagegen als oppositionell gelten kann. Auf der ‚tieferen‘ Ebene von ästhetischen Topoi und Denkfiguren war die Aufklärung gegen ‚bürgerliche‘ Ideologeme allerdings weniger gründlich. Und auch, was abstraktere Gemeinsamkeiten – auf Ebene etwa von narrativen Modellen oder argumentativen Strukturen – betrifft, scheint sich Kipphardts Widerspruch auf den Aspekt des politischen Bekenntnisses zu beschränken. Denn insb. seine Kindheitsrekonstruktionen arbeiten ja ganz ausgiebig mit dem Modell der ontogenetischen „Urszenen“, von denen als zentralen Ursprungspunkten aus sich das Netz der Bedeutungen über die Welt zieht, ganz wie bei Freud, wo alle Komplexität als Entfaltung und Derivation solcher Urszenen und Keimpunkte (‚arboreal‘ statt ‚rhizomatisch‘), der ganze Weltenlauf als ewige Variation und Iteration der frühkindlichen Urmotive erklärt wird. Bedenkt man, eine wie große Rolle die ontogenetische Herleitung und speziell die Kindheitsrekonstruktion, familialistische Erklärungsmodelle mit einem sexuell getönten Mutter-Sohn-Verhältnis und Antagonismus zum Vater sowie ein fundamentaler Konflikt zwischen ‚Innen‘ und ‚Außen‘, zwischen den eigendynamisch-urwüchsigen Bedürfnissen des Selbst und der (sozialen) Außenwelt in *März* spielen, so wird man abschließend den Verdacht äußern müssen, die zwar beiläufig platzierte, aber eben doch symptomatisch hervorstechende rhetorische Aggression gegen die Psychoanalyse sei vor allem durch ein Abgrenzungsbedürfnis motiviert, aus Konkurrenz gegen ein Modell, das als dem gegnerischen politischen (bürgerlich-konservativen) Lager zugehörig angesehen wird und dabei auf abstrakteren, strukturellen Ebenen (und bisweilen auch in den konkreten Inhalten) auf einer sehr ähnlichen Denkweise beruht.

Sexualität

Zu den konkreten thematischen Präokkupationen, die Kipphardts narrative Ätiologie ebenfalls mit der Psychoanalyse gemeinsam hat, gehört nicht zuletzt das Thema Sexualität, das in *März* zudem auch speziell als Mutter-Sohn-Erotik behandelt wird. Die Stoßrichtung ist dabei im Wesentlichen die Verfolgung der These, dass das enorme Leidenspotenzial des Sexuellen wesentlich auf der gesellschaftlich ausgeübten Gewalt beruht, weniger dem Sexuellen per se innewohne. (Kipphardt geht nicht so weit, Sexualität als ‚eigentlich‘ – außerhalb gesellschaftlicher Zwänge – völlig unproblematisch zu postulieren, aber der narrative Diskurs konzentriert sich eben darauf, die Produktion von Leiden am Sexuellen aus der gesellschaftlichen Moral zu erweisen.) Bzw. gibt es sozusagen ein ‚süßes‘ Leiden, das in den üblichen, sozusagen ganz normalen Begehrensschmerzen und Liebesnöten des

Heranwachsenden besteht, und ein schlechtes, destruktives, das sich aus der Repression ergibt. Ob die ‚ödipale‘ Ausprägung des Sexuellen als eine Folge der kulturellen Regulation anzusehen wäre oder ob die Mutter-Kind-Problematik nicht zumindest z. T. etwas Eigenständiges, von der Gesellschaftskritik auch unabhängig zu Betrachtendes sei – d. h.: ob Kipphardt hier vielleicht einen Faktor eingeführt habe, der über die monistisch-kapitalismuskritische Konzeption des Romans hinausführt und mithin als Beleg für ein wirkliches Interesse an der Erforschung schwieriger Probleme menschlicher Sozialität zu werten wäre –, bliebe zu diskutieren. Ich will im Rahmen des aktuellen Argumentationsgangs nur einige wenige Textstellen aufgreifen, da das Thema in Kap. II/3 und auch sonst im Text bereits mehrfach behandelt wurde.

Eine der (in der Reihenfolge der Textanordnung) ersten Erinnerungen, die im Kap. „Rekonstruktion ... I“ präsentiert werden, ist jene – oben in anderem Zusammenhang bereits angesprochene –, wie Alexander als Kind seiner Mutter die Haare kämmte, was März als Ritual der Schuldvergebung erläutert. Sehr explizit wird der erotische Charakter des Vorgangs herausgestellt (der Junge bekommt eine Erektion dabei usw.). Die Erinnerung verbindet sich allerdings weniger mit einer autobiografischen Reflexion über das Mutter-Sohn-Verhältnis, sondern mündet in eine allgemeine kulturkritische und, wenn man so will, zum Schluss ins Poetologische umbiegende Reflexion: „Haare abschneiden ist sehr gewalttätig. Der Frisiersalon ist ein Ort der Sehnsucht. Ist der Künstler vielleicht eine weibliche Identifikation?“ (M 22). Zu bemerken ist hier der sehr zeittypische Konnex zwischen dem Begriff ‚Gewalt‘ und dem Vorgang des Haareschneidens – im folgenden Kapitel (III/6) wird ein korrespondierendes Beispiel bei Sebald zitiert. Bei Kipphardt ist die Verbindung von Schuldgefühl und erotischem Empfinden sehr deutlich. Die Mutterbindung wird zwar im *März* insg. durchaus als pathogen dargestellt (wegen der symbiotischen Übernähe), aber die inzestuös-erotischen Empfindungen, wie mir scheint, nicht per se in dieser Hinsicht bewertet: Es ist die *Unterdrückung* des Sexuellen und das daraus resultierende *gestörte Verhältnis* zu ihr (das heißt vorderhand: zur *eigenen* Sexualität und mithin zur „inneren Welt“), was die Hilflosigkeit, die Verzweiflung, Scham- und Angstgefühle produziert, die mit Sexualität für März verbunden sind.

Unmittelbar auf das Haare-Kämmen-Fragment folgt ein „Familienfoto“ betiteltes Stück, in dem die Rede davon ist, wie der Vater einmal seine Hündin misshandelt hatte, weil sie läufig war und sich herumgetrieben hatte. Die häuslichen Szenen um diese Episode werden signifikant mit der familiären Struktur verbunden – März empfindet, dass eigentlich die Mutter, die nachher die Scheiße des geprügelten Hundes wegputzt, anstelle des Hundes

gepeinigt werde.³⁴ Ohne das voll ausdeuten zu wollen, sei hier nur hingewiesen auf das ‚oberflächliche‘ Motiv einer ‚unbezähmbaren‘, triebhaft von innen kommenden Sexualität (läufige Hündin), deren Durchbruch brutal bestraft wird, sowie auf die für *März* (den Roman) wie März (die Figur) typische narrative Funktionalisierung des Tiers als Projektions-Objekt. – In einem anderen Fragment ‚deutet‘ Alexander ein von ihm selbst in die Tapete über seinem Bett gekratztes Loch „nach Art des Rorschach-Tests, vorwiegend Vulva“ (31). Der Vater wirft ihm tags darauf „Vandalismus“ vor und verprügelt die intervenierende Mutter anstelle des Sohnes. – Es ließen sich noch etliche weitere Beispiele nennen, aber man bekommt schon einen hinreichenden Eindruck. Sexualität steht natürlich nicht rein für sich allein, im Sinne einer sexualitätszentrierten Ätiologie, sondern als ein ‚Hauptkriegsschauplatz‘ des allgemeineren Kampfes zwischen dem gesellschaftlichen Gewaltprinzip und den (natürlichen, anthropologisch fundierten, subjektiv-primordialen, urwüchsig-selbsteigenen) „Bedürfnissen“ des Einzelnen, die aus dem „Inneren“ kommen und im Gegensatz stehen zu den Anforderungen der entfremdeten historisch-sozialen Wirklichkeit. Gleichwohl ist die Auseinandersetzung mit gesellschaftlichem Sexualitätsdiskurs und Sexualmoral, insb. (repressiver) Sexualerziehung ein herausragendes Thema der Erzählung. Um den aufklärerischen Impetus zu illustrieren, seien hier einige Stellen angeführt, die sehr explizit und völlig hinreichend den Komplex kommentieren. Zum einen ein Redebeitrag der Mutter, in dem sie interessanterweise einen Gegensatz von „früher“ und einem impliziten, nicht näher reflektierten ‚Heute‘ herstellt:

Mutter zu Kofler. Das Sexuelle, Herr Doktor, das hat ja *früher noch nicht diese Rolle gespielt*, mußte sein, aber sprach man nicht, als Frau schon gar nicht, hätte doch eine Frau nie von sich aus sich getraut, war so erzogen, hat so drin gesteckt, soll sauber sein als Mädchen, keusch und schüchtern, dem Manne eine treue Stütze im Erwerbsleben. Das Sexuelle war mehr als eine menschliche Schwäche gedacht, der man erliegt, als Mann und auch als Frau, die irgendwie dafür zu sorgen hat, daß das nicht störend wird. / Kinder in meinen Gedanken hatten sowieso nichts mit dem Sexuellen zu tun, waren dann Kinder da, nannten die Männer Frauen Mutter, spielte sich immer weniger ab, glaube ich. Wenn eine Frau sich *wie heute* hätte Wäsche gekauft oder Sachen, da wäre man sich doch vorgekommen wie ein schlechtes Weib. Wenn ein Mann mal was erleben wollte, da ging er heimlich da mal in der Stadt dorthin. Die Frau hat vielleicht mal gedacht an dies oder jenes, war aber dann zu feige.

³⁴ Diese ‚Veruneigentlichung‘ des äußeren Geschehens ist wiederum sehr typisch für die Konzeption der März-Figur: Tiere werden durchweg als Objekte emphatischen Mitfühlens funktionalisiert, an denen sich die Empfindsamkeit und Mitleidsfähigkeit der sensiblen Hauptfigur erweisen soll, aber eine eigentliche *eigene* Wirklichkeit scheinen diese Tiere in dem identifikatorischen (‚kreativen‘) Denken des „Schizos“ gar nicht zu haben: „es ist nicht die Hündin [...], sondern die Mutter.“ (M 23)

Hat sich den Kindern gewidmet. So war dann auch die Erziehung. Das Sexuelle von den unschuldigen Kindern fernzuhalten. (M 52, Hervorhebungen von mir)

Die Schlussfolgerungen, die der Leser aus dieser Selbstauskunft der Mutter ziehen soll, müssen hier nicht ausformuliert werden. Die kritische Aufmerksamkeit sei hier auf die Frage nach dem Früher-Heute-Gegensatz konzentriert. Freilich ist der psychologische und kulturelle Zusammenhang zwischen einer im Allgemeinen (klein)bürgerlich-schwarzpädagogischen, auf Sekundärtugenden und repressive Moralvorstellungen gerichteten und hier speziell nationalsozialistischen Kindererziehung und der emotionalen Verkorkung ihrer Objekte nicht von der Hand zu weisen. Da aber, wie auch die (affirmative) Sekundärliteratur betont, *März* nicht sowohl als literarische Vergangenheitsbewältigung denn als unmittelbar gegenwartsbezogene Gesellschaftskritik konzipiert ist, stellt sich die Frage, inwiefern die finster, verheerende Pädagogik, die Kipphardt plastisch ausmalt, bereits ‚historisch‘ sei, oder umgekehrt gefragt: wie sehr Kipphardts Kritik in diesem Punkt die zeitgenössische Gesellschaft Mitte der 1970er-Jahre noch treffen sollte. Immerhin war die Gesellschaft damals in massivem Umbruch begriffen – u. a. normalistisch betrachtet: vom repressiven Proto- zum allmählich endgültigen Durchbruch des flexiblen Normalismus. Während Kipphardts Kritik als i. e. S. *politische* angesichts autoritärer und polizeistaatlicher Tendenzen in der damaligen Bundesrepublik einigermaßen plausibel sein mag, so scheint mir fraglich, ob seine Kritik an einer weitgehend – bisweilen fast idealtypisch – protonormalistisch gezeichneten *Gesellschaft* und *Kultur* deskriptiv und analytisch (‚diagnostisch‘) auf der Höhe der zeitgenössischen Wirklichkeit war, auf die seine kritische Intention doch eigentlich abzielte. Die – freilich auf die eigene Kindheit und Jugend in den 1930er- bis 50er-Jahren bezogenen – Äußerungen März’ zur körperlich eingebrannten Sexualmoral zeichnen jedenfalls durchgehend ein prototypisch protonormalistisches Bild extremer Sexualfeindlichkeit und Selbstentfremdung, das mit sehr einschlägigen Situationen illustriert wird: Schuld- und Schamgefühle, Peinlichkeit, Verdrängung, extreme Vermeidung von Berührung (der Penis „wurde auch beim Waschen nicht berührt“, „beim Urinieren faßt er es mit Klosettpapier an“, 49), zwanghafte Erektion während der Erstkommunion, pseudowissenschaftlich-medizinisch begründetes Onanieverbot *etc.* (cf. M 49 ff.), bis hin zu autoaggressiven Selbstverstümmelungs- bzw. Kastrationsfantasien. – *Heute* freilich scheint eine etwas andere Kultur zu herrschen, wie die Mutter andeutet. Kipphardt hat es allerdings geflissentlich vermieden, einen allzu genauen Blick auf diese seine unmittelbare Gegenwart zu werfen. Das ergibt sich z. T. aus der Konzeption des Romans: der Zentralität des ätiologischen Modells der Kindheitsrekonstruktion und der (scheinbar) relativ weltentrückten

‚Inselsituation‘ des Psychiatrie-Settings. Es scheint mir aber doch auch symptomatisch für eine schriftstellerische Haltung, sich weitgehend auf theoretische Herleitungen zu verlassen, die lediglich poetisch transformiert werden – nicht anderes scheint ‚Traumarbeit‘ hier letztlich zu bedeuten –, nicht aber wirklich hinterfragt, und es daher durchaus ‚mit Methode‘ an einer wirklich konkreten Analyse mangeln zu lassen. Das hieße aber nicht weniger als: Heinar Kipphardts *März*, „einer der radikalsten zeitkritischen Romane in der deutschen Nachkriegsliteratur“ (Uwe Naumann³⁵), lässt es gerade bei der Zeitkritik, und zwar bereits auf der deskriptiven Ebene, an einer wirklichen Auseinandersetzung mit den konkreten *gesellschaftlichen* Realitäten seiner Zeit, seiner unmittelbaren Gegenwart, fehlen.

Wenn Frau März bemerkt, das Sexuelle habe „früher noch nicht diese Rolle gespielt“ und wenn „eine Frau sich wie heute hätte Wäsche gekauft oder Sachen, ...“, so deuten diese vagen Formulierungen kulturelle Veränderungen im Bereich der Sexualität an, die Kipphardts Roman sonst kaum reflektiert. In dem in manchem rückständigen, repressiven Anstalts-Mikrokosmos der Psychiatrie herrscht Geschlechtertrennung und Unterdrückung des Sexuellen, so kann Kipphardt weiter ein faschistoides System kritisieren (der Faschismus ist ja ein vergleichsweise attraktives Ziel für Kritik, weil eigentlich für den sprichwörtlichen Blinden mit Krückstock durchsichtig ist, wie Faschismus funktioniert). Das in Kapitel II/3 schon einmal kommentierte Zitat über die Sexualitätsfeindlichkeit der „puritanischen Männergesellschaft“, die Sexualität sofort verbiete, „wenn sie über die Macht dazu verfügt“: „Im Gefängnis, im Gefangenenlager, im Irrenhaus, in der Fabrik, im Internat, in der Kadettenanstalt, im Konzentrationslager, im Priesterseminar“ (M 106), illustriert den rigiden Willen des Autors, eine Meta-Erklärung zu bieten, durch die sich letztlich dann auch die komplizierte, aufwändige Einzelanalyse der konkreten Phänomene und Wirklichkeiten überhaupt ersparen ließe. Die Veränderungen auf dem Gebiet des Sexualdiskurses und vor allem der gelebten Sexualpraxis, die in den pruden Formulierungen der Mutter angedeutet sind, müssen aus eben diesem Grunde nicht näher berücksichtigt werden: Der Oberbegriff ist intakt geblieben, es bedarf keines grundsätzlichen Umdenkens. Wenn die gesellschaftliche Entwicklung der Sexualkultur, die gewandelte „Rolle“, die „das Sexuelle“ „heute“ spielt, mit „Wäsche kaufen“ illustriert werden kann, dann ist klar, dass es sich hierbei nicht um eine *wahre* Befreiung, um Emanzipation also handelt, sondern vielmehr um Kommodifizierung. Ich meinerseits will nun die stattgehabte sexuelle „Revolution“ keineswegs verherrlichen (es gab unzweifelhaft positive Fortschritte in verschiedenen Aspekten sexueller Emanzipation, aber so etwas wie ein unentfremdeter, ‚wahrhaft freier‘ Zustand ist im zeitgenössischen

³⁵ Hier zit. n. Fischer 1999: 13.

Spektrum der Theorien und Praktiken sexueller Lebensführung gewiss nicht zu sehen); mir scheint nur, ein so außerordentlich komplexes Problemfeld wäre der konkreten Auseinandersetzung wert. Bspw. der Übergang von protonormalistischer Repression zur (flexibel-normalistischen) Legalisierung und Integration durch Kommodifizierung (so könnte man es u. a. beschreiben) ist ja doch ein sehr weitreichender Vorgang. Kipphardt aber hat nur einen Oberbegriff parat, mit dem man das „Leben“, das doch die Domäne der erzählenden Literatur sein sollte, in der abstrakten System-Ebene verschwinden lassen kann. Die Kritik an einer brutal-repressiven, protonormalistisch-, ‚puritanischen‘, gleichermaßen als katholisch wie als protestantisch konnotierten, ins Wahnhaft-Abstruse ausufernden Sexualmoral, deren Darstellung bisweilen fast nostalgische Züge annimmt – cf. etwa die Jugend-Reminiszenz an den einsamen Alexander, der vom Dach aus in die Turnhalle des *Mädchenpensionats* (das Wort allein hat schon unermesslich reichhaltige Konnotationen!) linst (und natürlich erwischt und bestraft wird): Süße des erotischen Begehrensschmerzes, zarte Poesie des Sexuellen in sexualitätsfeindlichen Zeiten! –, die Kritik an einem repressiven Sexualdiskurs, der als historischer Komplex von unbestreitbarer Bedeutung ist, wird mit allenfalls ganz kleinen Modifikationen fortgeschrieben über gesellschaftliche und kulturelle Entwicklungen hinweg, unter dem Oberbegriff des Kapitalismus: Kipphardts Notiz über den *Playboy* als „Homosexuellenzeitschrift“ habe ich in II/3 bereits zitiert, dort auch den Versuch kommentiert, im Kapitalismus eine Meta-Erklärung zu finden, die alle Differenzen zwischen Gestern und Heute überbrückt. Wie wenig sich Kipphardt in mancher Hinsicht für Komplexitäten, für eine wirkliche Erforschung der Dinge interessiert haben mag, ist rückblickend auch an einer Notiz absehbar, die sich bereits 1959 in den „Notatheften“ findet und die den Zusammenhang von kulturellem ‚Puritanismus‘ und kapitalistischer Ökonomie rationalisierend erklärt:

Die Tugend der „Sparsamkeit“, „Enthaltsamkeit“ etc., bei Weisen, Philosophen und Religionsstiftern immer gepriesen, scheint doch zu tun zu haben mit der Sorge des Käufers von Arbeitskraft, daß ihn der Verkäufer von Arbeitskraft nicht um den Wert der Ware Arbeitskraft bringe. Daher die heftigsten und unduldsamsten Tugendnormen, als die kapitalistische Produktionsweise in die Geschichte kommt, und zwar gerade in dem wirtschaftlich entwickeltesten [sic] Lande, England. Der Puritanismus ist eine sehr konsequente Arbeitgeberideologie, natürlich besteht ein starkes Interesse, auch außerhalb des zu kontrollierenden Arbeitstages vermittle der Religion darüber zu wachen, daß die Ware Arbeitskraft, als eine leicht verderbliche Ware, [nicht]³⁶ beschädigt wird [...] (SdW 237)

³⁶ Konjektur des Herausgebers der Werkausgabe.

Die wesentlichen ‚Erkenntnisse‘ über die ursächlichen Zusammenhänge des gesellschaftlich gemachten Leidens hatte Kipphardt mithin schon anderthalb Jahrzehnte früher parat, und kaum etwas im Text oder Kontext von *März* widerspricht dem Eindruck, dass hier einer am Werk war, der eigentlich schon alles wusste, was er hätte können wissen wollen. Das in der Auswahl der Werkausgabe direkt auf hier zitierte folgende Notat enthält übrigens eine ganz grundsätzliche Reflexion darüber, dass Erkenntnis und geistiger Fortschritt stets *Vereinfachung* bedeuteten. Alles sei *reduzierbar* auf *wenige* und *exakt beschreibbare* „Gesetze“ (während die Menschen im Gegenteil alles als zunehmend komplizierter empfänden). Von der erkenntnistheoretischen geht Kipphardts Reflexion zum Schluss der Notiz auf die utopische Überlegung über: Der wirkliche Sozialismus (im Unterschied zu den bürokratischen Experimenten des ‚real existierenden‘) wird „die große Einfachheit im menschlichen Zusammenleben“ bringen (SdW 237 f.). Hier liegt eine fundamentale Differenz zu Sebald, der in *Schwindel. Gefühle*. (in *Dr. K.s Badereise*) dem Tischnachbarn Dr. K.s im Sanatorium die Worte in den Mund legt: „Kleinigkeiten, die sich unserer Wahrnehmung entziehen, bestimmen alles.“ – Durchaus ähnlich muss dagegen der Befund bei Sebald wie Kipphardt lauten bezüglich des Aufwands, den die Autoren auf sich nehmen bei der konkreten Auseinandersetzung mit ihrer jeweiligen unmittelbaren Zeitrealität: Sowohl die so offenkundig geschichtsaffine, gelehrt-museale Materialmontage Sebalds wie *auch* der so „radikal zeitkritische“ Roman Kipphardts zeugen von geringem Interesse an einer eingehenden Betrachtung zeitgenössischer Wirklichkeiten.

Locker anzuschließen ist hier, bei Gelegenheit des Sexualitätsthemas und als Überleitung zum nächsten Abschnitt, noch eine etwas rätselhafte, „Momentaufnahme“ überschriebene Episode aus dem Kindheits-Kapitel („Rekonstruktion ... 1“), worin Alexander durch einen Schlitz in der Bretterwand des Damenklos der öffentlichen Badeanstalt einen älteren Herrn dabei beobachtet, wie er mit einem weißen Zwirnhandschuh onaniert (in der Damenkabine). Was es mit dieser Szene (cf. M 35) auf sich haben mag, erschließt sich mir aus dem Kontext nicht; sie macht auf mich aber doch einen recht bestimmten, dabei nicht ganz einfach zu beschreibenden Eindruck des Klischeehaften, das namentlich zu einem ZDF-Fernsehfilm sehr gut passt. Manches an *März* und Kipphardt generell mag ja heute bereits ziemlich historisch anmuten, aber dies wäre, so scheint mir, eine Szene nach einem Geschmack, der sich bis heute fast unverändert erhalten hat. Dass sich hinter der mehr oder weniger netten Fassade der gesellschaftlichen Gewöhnlichkeit die Abgründe des Sexuellen auftun, das Pandämonium der kleinen und größeren, drolligen und grauenerregenden Perversionen, Wünsche und Handlungen, das gehört bis heute zu den Lieblingsvorstellungen

des Publikums, und die morbide Poesie dieser Vorstellung – im vorliegenden Beispiel sind das zentrale Detail sicherlich die Zwirnhandschuhe – ist eben ein solcher ‚Effekt‘, der laut Kipphardts poetologischen Maximen stets der Wahrhaftigkeit zu opfern sei.³⁷

Die Szene mag immerhin, als eine, die sich im Gegensatz zu den meisten anderen Textfragmenten in den Rekonstruktions-Kapiteln keinem ganz eindeutigen kritischen oder erklärerischen Intention zuordnen lässt, als ein im Sinne strenger Funktionalität eher überflüssig, ‚unnötig‘ anmutendes Stückchen Merkwürdigkeit, ein Beispiel für jene „Sinnlichkeit“ sein, die in Kipphardts Poetik eine so entscheidende Rolle spielt – und uns damit als Überleitung dienen zum nächsten Abschnitt, der mit eben diesem Stichwort überschrieben sei:

„Sinnlichkeit“

Wie in den einleitenden allgemeinen Betrachtungen anfangs dieses Kapitels ausgeführt, stellt „Sinnlichkeit“ in Kipphardts Poetik eine wesentliche Qualität einer spezifisch *literarischen* Schreibweise dar, und diese „Sinnlichkeit“ wird insb. in den ätiologischen „Rekonstruktions“-Kapiteln der März-Fallerzählung konkret sehr häufig durch Fabrikation narrativ-anschaulicher Beispielsituationen nach theoretischen ‚Schnittmustern‘ erreicht – eine Art Empirie zweiter Ordnung, eine fiktive, vom abstrakten theoretischen Modell her *deduzierte* Empirie. In einem engeren Sinne bedeutet „Sinnlichkeit“ aber auch ganz einfach die Anreicherung und Ausschmückung der modellhaften Erzählung mit Sinnlich-Konkretem: Lokal- und Zeitkolorit, plastischen Details, Evokationen von Sinneswahrnehmungen u. dgl., oder auch mit anekdotischen Merkwürdigkeiten. Der mit Zwirnhandschuh onanierende Herr auf dem Damenklo am Ende des vorangehenden Abschnitts mag in diesen Kontext gehören. Interessant ist, dass gerade auf dieser Ebene autobiografisches Material aus den Kindheitserinnerungen des Autors ins Spiel kommt. Kipphardt hat zweifelsohne eine weitgehende Nähe zur März-Figur gesucht, ja sich mit ihr zusehends identifiziert; da aber gerade die Opfer-Position und das wesentliche Charaktermerkmal der konstitutionellen Schwäche und Sanftheit Kipphardts wirklicher Person abgingen, ist der Anteil seiner eigenen Realbiografie an der fiktiven der März-Figur vor allem auf Ebene des „Sinnlichkeits“-Kolorits zu finden. Ich komme im letzten Abschnitt dieses Kapitels nochmals ausführlicher auf den autobiografischen Gehalt des März-Projekts zu sprechen. Im vorliegenden Abschnitt will ich mich eher kurz fassen und nur einen Blick auf die augenfälligste Manifestation des

³⁷ Cf. Fischer 1999: 118.

„Sinnlichkeits“-Programms in dem Kapitel „Rekonstruktion einer vorklinischen Karriere 1“ werfen. Das Kapitel schließt mit einer etwas mehr als zwei Druckseiten umfassenden Folge dreier Auflistungen, die überschrieben sind: „Was März roch, wenn er sich seiner Kindheit erinnerte:“ bzw. „Was März hörte, ...“ und „Was März sah, ...“ (39–41). Nimmt man dazu noch die oben erwähnte, in einem anderen Teil des Romans stehende Liste zum ‚Fühlen‘ (taktile/haptische Wahrnehmung und Körper-Empfindungen; cf. M 144) hinzu, so findet sich also jeweils eine Liste zu vier der konventionellen fünf Sinnesmodalitäten (Riechen, Hören, Sehen, Fühlen) – dem Schmecken ist keine eigene Liste gewidmet, allerdings finden sich (mehrheitlich negative) Erinnerungen an Geschmacksempfindungen verstreut im ganzen Roman. Auch wenn die Kindheitskapitel im Ganzen „sinnlich“ erzählt sind und sich die Evokation von Sinneswahrnehmungen keineswegs auf die drei Listen am Ende des Kapitels beschränkt, wirken diese doch ein wenig wie eine Zugabe, in dem der Erzählung nachträglich noch ein Konzentrat poetischer „Sinnlichkeit“ in enumerativer, achronologischer, nicht narrativ gebundener, zugleich sachlich und lyrisch anmutender Form angehängt wird. Jedenfalls kann man diese Passage sicherlich als prototypisch im Sinne von Kipphardts „Sinnlichkeits“-Ästhetik ansehen, und ich will im Folgenden nur einige Auszüge daraus betrachten, die mir charakteristisch für die Machart des Texts scheinen – eine vollständige Wiedergabe der Auflistungen ergäbe ein selbst für den Standard der vorliegenden Arbeit zu ausführliches Zitat.

Zu den Geruchseindrücken (39 f.), die in März’ Erinnerungen für seine Kindheit stehen, gehören u. a.: „Pisse“, die in der poetischen Liste in fast typologischer Manier nach Geruchsnoten differenziert wird: Schülerpisse im Schulklo, „Pferdepisse“, „Bierpisse nachts [...] (Männer)“, „Sperma.“ – ein einziges Wort, allein in eigener Zeile und mit einem Punkt dahinter, als sei dieser Punkt so beredet, dass man dazu nichts sagen muss – der Effekt ist etwas pathetisch; „Eisen der Schlittschuhkufen, wenn man dran leckt“ – abgebildet werden soll in der ungeordneten Listenform offensichtlich so etwas wie der Vorgang einer sinnlich gebundenen *mémoire involontaire*, in der alles im Abgrund des Gedächtnisses bunt durcheinanderliegt (oder vielleicht nach einer untergründigen Ordnung ‚ordentlich durcheinander‘); „Schweineschlachten“ als Oberbegriff für ein ganzes Ensemble olfaktorischer Reize; dazwischen auch nettere oder eher neutral-charakteristische Gerüche wie bspw. „Backstube (Großmutter)“, „Stiefelschmiere“ (wobei hier natürlich doch wieder eine Assoziation zu Soldatentum, Uniform, Nazis, Polizei usw. möglich ist), „Brennnesseln“, „Hühnerfedern“, „Jungbier“. Überwiegend aber einen starken Realitätssinn bezeugende Erinnerungseindrücke: „Bäckerscheiße auf vollem Hofkübelklo“, „Das Erbrochene (rosa,

Tomaten) im Bus nach Duisburg“, „Kadaververwertungsanstalt bei Südwind“, „Knochen in der Fleischergasse“, „Gebratene Bullenhoden“ etc. Einiges in dieser Liste weist bei näherer Betrachtung doch einen signifikanten Bezug zur übergeordneten Argumentation auf – als Oberbegriff scheint so etwas wie das Bild einer ländlich-rohen Alltagswirklichkeit auf, eine latente, im Sinnlichen präsente Atmosphäre von Brutalität, Gewalt. Offenbar besteht auch hier die Kunst darin, den Großteil der konkreten Details im Sinne der Gesamterzählung bedeutend und fungibel zu machen. Im Ganzen mutet die Auflistungsform aber offener an als die narrativen Textbausteine, die sich, wie Fischer bemerkt, fast ausnahmslos einem Theorem der Antipsychiatrie zuordnen lassen: Eine gewisse Selbstständigkeit gegenüber der rhetorisch-argumentativen Funktionalisierung des Konkreten scheinen diese Sinneseindrücke zu bewahren. Freilich dürfen schwarzidyllische Versatzstücke nicht fehlen (cf. die kuriose Geruchserinnerung: „Der Kantor Dampffeld zwischen den Beinen, wenn ein anderer von ihm geprügelt wurde“) oder die obligatorische Erinnerung an die modrig-muffige Atmosphäre in der Kirche und im Beichtstuhl. Nicht zuletzt beglaubigt die Auflistung der Sinneseindrücke die außergewöhnliche Sensibilität des Protagonisten, dessen psychisch labile Konstitution eine gesteigerte Wahrnehmungsfähigkeit einschließt. So kann März nicht nur die Lust des geistlichen Dorflehrers riechen, wenn der sich an seinen Schutzbefohlenen auslässt, sondern auch den „Schnee, vor der Schnee fiel“, und die Liste der mehrheitlich deftig-brutalen Signalgerüche ist in wohlkalkulierter Dosierung durchsetzt mit ‚poetischen‘ Sinnlichkeiten, als da sind „Nebel“ oder „Die weichgewordene Haut zwischen den Zehen.“ (Alle Zitate S. 39 und 40)

Die akustischen Reminiszenzen (40f.) bringen einiges an historischem Zeitkolorit: Flieger, Radio mit Hitler und Goebbels, unmittelbar (und sicher keineswegs zufällig) darauf folgend „Pfarrergesänge“, schlesischer Dialekt, dazu wiederum Eindrücke, die zum Oberbegriff der (latent oder offen stets präsenten) *Gewalt* gehören: „Messer wetzen“, „Kleinkaliber, flatsch“, das Schreien der Mutter („wird ihr der Hals zgedrückt“). – Die Aufzählung der optischen Eindrücke (S. 41) scheint aus lauter ‚Deckerinnerungen‘ zu bestehen, denn es sind lauter leblose oder sehr fragmentarische Objekte: einzelner Schuh mit Fuß drin, ein grauer Seidenstrumpf, „Taschentuch mit brauner Schuhcreme“ etc. – vieles darin mutet irgendwie symbolisch an, fast allegorisch. „Fasan und Ananas über dem dunklen Buffet“ stehen wohl metonymisch für das Milieu des Elternhauses, „Stores und Weinlaub“ als Verdichtung der gesamten Kindheit in einem einzigen Blick hinaus in die verhangene Außenwelt: als Abbräviatur, die die langen Kindheitsjahre zusammenfasst in der Perspektive des Insassen der elterlichen Wohnung. Dass unter den wenigen optischen Eindrücken, die

März – wie der Paratext angibt: spontan – aufzählt, nebst den wunderbaren Erscheinungen von Zebra und Elefant insbesondere ein „Pissender Tapir (Zoo)“ als herausragende Erinnerung erscheint, ist in März’ Fall weniger als bloße kindliche Albernheit denn als ein gleichsam subversives Erlebnis zu werten. Als starke Verdichtung erscheint der Eintrag „Achselhöhle der Mutter“, aus dem sich ein ganzer Hauptkomplex der März’schen Fallgeschichte entfalten ließe, und übermäßig signifikant erscheint der letzte Punkt der Liste, zugleich die letzten Worte des Kindheitskapitels überhaupt: „Nigrin, der Nigrinmann auf Stelzen mit Nigrinschuhwichse“, was vielleicht auf die Selbstverständlichkeit kolonialistischer Anschauungen oder als direkter Verweis auf Rassismus gelesen werden kann, aber an dieser exponierten Stelle fast (wie bei Sebald) als eine Allegorie des schwarzen Todes erscheint.

Die Kipphardt’sche „Sinnlichkeit“ ist, zusammenfassend, also nicht unbedingt als ein Reservoir poetischen Überschusses zu betrachten, das der funktionalistisch-rational konstruierten Modellhaftigkeit der Fallerzählung als etwas Selbst- und Widerständiges gegenüber- (oder gar entgegen-) stünde. Die im Wesentlichen *geschlossene* Perspektivenstruktur und Konstruktion des Romans wird durch den poetischen Mehrwert der „Sinnlichkeit“ nicht in bedeutendem Ausmaß geöffnet. Vielmehr zeigt sich auch hier die durchgängige Tendenz zur Motivierung und argumentativen Funktionalisierung selbst kleinster Details. Das kann man als Kriterium gelungener künstlerischer Gestaltung werten – aber auch, mit Hinblick auf das, was jenseits der Planskizze der Konzeption liegt, als problematisch insofern, dass ein Vordringen in *andere* Bereiche – in die doch die Traumpoetik Ausblicke zu eröffnen verspricht – aus einem so geschlossenen Thesengebäude, einem so lückenlosen Argumentations- und Motivationszusammenhang heraus kaum mehr erhofft werden kann.

Zur Gesamt-Konzeption des *März*-Projekts

[i.] Exzentrische Perspektive als Vermeidungsstrategie Ich greife die oben bereits angerissene Frage nach der Repräsentativität der März-Figur und ihrer Geschichte noch einmal auf. Die Frage lautet: Wie aussagekräftig die von Kipphardt konstruierte Biografie eigentlich tatsächlich sei im Hinblick auf die *allgemeine* Bedeutung, die ihr zweifellos – vom Autor wie von den Rezipienten – zugeschrieben wird? So meint bspw. Fischer (138 f.): „daß es sich bei März nicht um einen exzeptionellen Einzelfall handelt, sondern seine individuellen Erfahrungen die alltäglichen“³⁸

³⁸ „Alltäglich“ meint hier offensichtlich auch: allgemein, überpersönlich, gewöhnlich, alle betreffend ...

Prozesse der Vermittlung gesellschaftlicher Normen und Verhaltensweisen repräsentieren, denen März durch seine erhöhte Verletzlichkeit nur nicht gewachsen ist.“ Das ist richtig. Man muss es aber genau nehmen: Die Figur Alexander März macht Erfahrungen mit den allgemeingültigen ‚Spielregeln‘ der Gesellschaft – oder richtiger: mit (durch die übergeordnete Romankonstruktion und eine implizite auktoriale Instanz) als allgemeingültig *postulierten* Regeln und Prinzipien –, die in diesem besonderen Fall eine bestimmte, nicht-normale Entwicklung bedingen. Dieser Satz wäre aber in zwei verschiedene Richtungen zu hinterfragen – zum einen: *Wie* allgemeingültig die „alltäglichen Prozesse“, die „Normen und Verhaltensweisen“, mit denen März seine Erfahrungen macht, tatsächlich seien? Und zum anderen: wie allgemeingültig-repräsentativ die biografischen Bedingungen seien, infolge deren diese Erfahrungen für *dieses* Individuum Alexander März so besonders verheerend sich auswirken? Denn dass es *allein* seine sensible ‚Konstitution‘, seine (konstitutionell oder warum auch immer) erhöhte Vulnerabilität sei, was ins so wehrlos (dabei zugleich widerständig!) gegen die an sich ganz gewöhnlichen Erfahrungen macht, lässt sich anhand des Texts kaum bekräftigen – ja ob es überhaupt *ganz gewöhnliche* Erfahrungen seien, scheint mir schon fragwürdig. Kipphardts theoretische Prätexte im Band *Schizophrenie und Familie* nehmen i. d. R. an, dass die Familien von Psychotikern auf die eine oder andere Weise *anormal* sind. Wie Fischer richtig bemerkt, widerspricht Kipphardts kritische Intention dieser Position, indem seine Erzählung die Normalität selbst als pathogen vorzuführen unternimmt. Die Kofler-Figur hat hier u. a. die Funktion, den März-Fall zu verallgemeinern³⁹, und fällt in diesem Punkt m. E. durchaus mit der Position des Autors zusammen. In Koflers-Notizen im 2. „Rekonstruktions“-Kapitel, das März’ Erfahrungen mit der Institution Schule gewidmet ist (und in diesem Zusammenhang eine geradezu lehrbuchmäßige Systemkritik entfaltet), wird die Grundthese der Romankonzeption in völliger Deutlichkeit ausgesprochen:

Wir suchen für das ganz außergewöhnliche Bild der Schizophrenie ganz außergewöhnliche Erlebnisse, es scheint aber, *es genügen die ganz gewöhnlichen Schrecknisse, mit denen wir alle nur mühsam fertig werden*. Der Schizophrene ist ein Leidensgefährte. Er leidet an einem Reichtum inneren Lebens, und er möchte sein, was er wirklich ist. (M 48, Hervorhebung von mir)⁴⁰

³⁹ Cf. Fischer 1999: 138.

⁴⁰ Mit etwas speziellerem Bezug zur Institution Schule (aus einer quasi ‚antipädagogischen‘ Perspektive) wird der umfassende Erklärungszusammenhang von Kipphardts allgemeiner Gesellschaftstheorie auch in der folgenden Kofler-Notiz recht anschaulich: „*In einer Gesellschaft, die auf dem Konkurrenzkampf beruht, kann man den Leuten nicht beibringen, einander zu mögen und beizustehen*. Ganz automatisch werden in den Schulen die Techniken der Herabsetzung, der Intoleranz und des Hassens gelehrt. Das muß aber gleichzeitig verborgen werden, denn unsere Kultur kann den Gedanken nicht tolerieren, daß Kinder sich hassen sollen. So trainiert die Schule die doppelte Moral, die das System zu seiner Erhaltung braucht. [...] Jeder hat Angst, seine Gefühle zu zeigen, und Angst, anders als die anderen zu sein, denn *abweichendes Verhalten wird bestraft*. [...] / Was wir in

Die zweite Hälfte des letzten Satzes drückt, nebenbei bemerkt, die (unreflektierte) Annahme eines quasi transzendentalen authentischen Selbst sehr schön aus; die erste Hälfte dagegen scheint wiederum die These zu bekräftigen, dass es gerade die – aus der systembeherrschenden ökonomisch-kapitalistischen Perspektive störenden, im oppositionellen Wertesystem der Marx'schen Anthropologie dagegen positiv zu bewertenden – *eigentlich menschlichen* Qualitäten sind, also die urwüchsig kraftvolle Produktivität, Kreativität, der ganze ‚innere Reichtum‘ als positive Kehrseite der erhöhten Vulnerabilität, die den Schizophrenen zur Anpassung (d. h. zur ökonomischen Verwertung im Sinne des Systems) unfähig machen. Doch von diesen Fragen für jetzt absehend, geht es mir hier jedoch zunächst bloß um die These über die „ganz gewöhnlichen“ Erfahrungen: Denn es ist ja nicht einfach nur ein ungewöhnlich sensibler Mensch, der in äußerlich normalen Umständen zugrunde gerichtet wird, sondern es sind zumindest z. T. durchaus *ungewöhnliche* Umstände, unter denen dieses Schicksal seinen Lauf nimmt. März wird von seinen Eltern praktisch weggesperrt, es wird von keinerlei Freundschaften erzählt, ja kaum nähere soziale Beziehungen zu Gleichaltrigen, zu anderen Verwandten als den Eltern oder sonstigen Personen der sozialen Umwelt erwähnt. Der angeborene Defekt der Hasenscharte – ein zentrales Element der Fiktionskonstruktion, das primär auf Ernst Herbeck zurückgeht, wobei Kipphardt bei der Konzeption des Romans und der Hauptfigur höchstwahrscheinlich durch die zufällige Übereinstimmung mit einem Fallbeispiel in dem Aufsatz zur „Sündenbockjagd“ von Vogel/Bell in *Schizophrenie und Familie* in der Selektion dieses Merkmals bekräftigt wurde – nimmt in dieser Hinsicht eine Schlüsselstellung ein, die bei näherer Analyse ein enormes Gewicht zu tragen hat: Sie ist der äußere Anlass, aus dem sich die (*nicht* normale) Isolations-Situation ergibt, die annähernd modellhafte ‚Laborbedingungen‘ für Kipphardts Erzählexperiment schafft und das Projekt der detaillierten Rekonstruktion erheblich erleichtert! Freilich gibt es auch ‚innere‘ Gründe, die dem äußeren Anlass sozusagen bereits entgegenkommen, und auch diese liegen wohl nicht ganz im Bereich statistischer Normalität. Denn es ist ja die soziale Konstellation des Elternpaares, die die innerfamiliäre Dynamik bestimmt: Durch das Verhältnis der Eltern zueinander, das durch ihre allzu unterschiedlichen Charaktere, aber auch bereits durch das simple Faktum des Altersunterschieds bestimmt und belastet ist durch die beruflichen Schwierigkeiten des Vaters (und im Hintergrund der

unseren Schulen sehen, das ist die Kapitulation der Kinder. Mit den Mitteln der Pädagogik will die Schule die Kinder dazu bringen, so zu denken wie die Schule. *Die Schule geht nicht von den Bedürfnissen der Kinder aus, sondern von denen der Wirtschaft.* Wenn die Kinder die Schule verlassen, haben die meisten ihre Eigenarten verloren, ihre schöpferischen Fähigkeiten eingebüßt und sind für das Erwerbsleben vorbereitet. Wo der Prozeß der Kapitulation auf Schwierigkeiten stößt, stehen Sonderschulen, Erziehungsheime, Jugendgefängnis und Jugendpsychiatrie zur Verfügung.“ (M 47, Herv. MK)

familiären Prähistorie zudem die Hypothek einer eigenen schweren, durch den Unglücksfall des verfrühten Todes seines Vaters geprägten Kindheit); es ist die damit zusammenhängende emotionale Bedürftigkeit der Mutter, die sich an das Kind klammert – wobei das soziale Stigma der Hasenscharte beinahe nur als ein Vorwand erscheint für die Abschirmung des Kindes von der Außenwelt, die in Wahrheit auch unbewussten eigenen Wünschen und Ängsten der Mutter entspricht – und dessen Entwicklung durch übergroße Nähe auf ganz andere Weise unterdrückt, und noch etliche andere Faktoren.

Dass man mich nicht falsch verstehe: All das spielt sich freilich nicht außerhalb des allgemeinen gesellschaftlichen Rahmens ab, sondern entfaltet sich durchaus innerhalb dieser übergeordneten Bedingungen; meine Argumentation geht nicht dahin, die lange Kausalkette kleiner und größerer Unglücksfälle, das komplexe Zusammenspiel der Faktoren, die die Konstellation der März-Familie zu einer dysfunktionalen, ‚gestörten‘, ‚kaputten‘, letztlich selbst pathologischen Familienstruktur machen, als einen konzeptionellen Widerspruch darstellen zu wollen. Denn schließlich wird gezeigt, wie sich der Lauf des (nicht erst mit der Person Alexanders beginnenden) Unglücks unter den Bedingungen des sozialen und ökonomischen Gesamtsystems und im übergeordneten Kontext der gesellschaftlichen Normen, Werte, Verhaltens- und Denkweisen entfalten. Und gewiss geht die Konzeption dahin, zu zeigen, dass der gegenseitigen Fremdheit der Eheleute März, also dem ganz persönlichen Ehe-Unglück dieser bestimmten Personen, aus dem vor allem sich letztlich die pathogene familiäre Dynamik ergibt, *objektive* gesellschaftliche Tatsachen zugrunde liegen: auf Ebene der Ideologie, der Moral, der Werte und Normen, der tradierten Geschlechterrollen usw. Und doch ist nicht jede Ehe notwendig (auch in der kapitalistischen Gesellschaft nicht – vielleicht selbst in einer patriarchalen nicht einmal unbedingt!) eine Mesalliance, nicht notwendig unglücklich, erotisch vertrackt, kommunikativ dysfunktional usw. Und auch die Werte, Normen, Konventionen und kollektiven Verhaltensschemata selbst sind, unbeschadet ihrer zweifelsohne großen und allgemeinen Bedeutung, nichts *so* alternativlos Allgemeines, dass man ihre Manifestation in diesem oder jenem individuellen Fall als universell betrachten könnte. Die Figur des Vaters März ist zwar geradezu eine *Personifizierung* bestimmter überpersönlicher Prinzipien, eines Wertekanons, besteht sozusagen aus wenig mehr als Ideologie – im Rahmen der Fiktion muss man ihn aber als konkretes *Individuum* (d. h. nicht sowohl als Personifizierung denn als wirkliche Person) ansehen, und als solches wäre er dann doch als ein *besonderer*, nämlich ein besonders *extremer* Fall zu bezeichnen. Wie etwa das oben erwähnte Beispiel des Fritz W. aus Peter Weiss' *Abschied von den Eltern* nahelegt, wird es auch in den noch dominant protonormalistisch geprägten Zeiten vor 1945 – die Fritz-W.-

Episode spielt ja irgendwann in den 1920er-Jahren – immer auch Einzelne gegeben haben, die mit ihren Kindern anderes anzufangen wussten, als sie im Namen soldatischer Erziehungsideale zu „zermalmten“. Und es wird auch glückliche Liebesgeschichten (selbst im Rahmen bürgerlichen Ehen!) gegeben haben, sexuell *nicht* frustrierte Ehen, Humor und Verständnis im Umgang mit Kindern auch dann und dort, wo die offizielle Pädagogik wenig Kenntnis davon zeigte. – Was ich sagen will, ist also *nicht*, dass Kipphardts Wahl, eben eine *solche* Familie, wie es die März'sche ist, darzustellen, ‚falsch‘ gewesen wäre (oder gar, dass es moralisch lehrreicher, wertvoller gewesen wäre, sich einem *positives* Beispiel erzählerisch anzunehmen, wie es die deutsche Nachkriegsliteratur mit ihren retrospektiven Wunschfiguren des guten Deutschen, des Judenretters, des freigeistigen Skeptikers und passiven Widerständlers gemacht hat!): Doch indem Kipphardt zur Demonstration seiner Gesellschaftskritik ein Fallbeispiel wählt – oder vielmehr eigens konstruiert –, in dem sich die überpersönlichen Konfliktlinien eines Gesellschaftssystems zum geradezu idealtypischen *individuellen* Unglücksfall zusammenbrauen, schafft er sich eine erzählerische Modellsituation, die zahlreiche Schwierigkeiten und Herausforderungen von vornherein eliminiert.

Als Verkörperung eines Zeittypus ist März' Vater eine geradezu überpersönliche, sozusagen hyper-reale Meta-Gestalt. Die symbiotische Beziehung zur Mutter ist nahezu lehrbuchmäßig ausgebildet. Die Fabrikation einzelner narrativer Episoden und die Modellierung der maßgeblichen Figuren nach den Schnittmustern theoretischer Lehrbuchsätze hat ihre Entsprechung im Großen, auf der konzeptionellen Ebene der gesamten Romankonstruktion. Die Isolation des jungen März mutet, so betrachtet, fast wie eine strategische Ausschaltung komplexer außerfamiliärer Beziehungen an, die den glatten didaktischen Gang der Beweisführung allzu sehr verkompliziert hätten. Mein Argument lautet also (etwas zugespitzt): Die exzentrische Figur des Schizos März ermöglicht es Kipphardt, einen – flamboyant kritischen – Gesellschaftsroman zu schreiben, ohne dass er sich mit ‚der Gesellschaft‘ – mit dem Großteil des „armen Materials“⁴¹, das ‚die Gesellschaft‘ bildet – allzu direkt und eingehend befassen musste.

Gegen eine solche Sicht gibt es natürlich einige berechtigte Einwände. So beschreibt Fischer die Rolle – Fischer spricht auch von der *Funktion* (bzw. Funktionalisierbarkeit) –, die der Figur des Psychotikers in Kipphardts gesellschaftskritischem Erzählprojekt zukommt, folgendermaßen:

⁴¹ Formulierung Kipphardts über „den Durchschnittsmenschen“ der BRD-Gesellschaft, zit. in einem *Spiegel*-Artikel (Nr. 21/1967, S. 132) – dazu etwas weiter unten gleich mehr.

Der Schizophrene wird [...] sowohl zur *Signatur der kritikwürdigen Verhältnisse* wie auch selbst zum *Medium der Kritik* an ihnen. Sein *Standpunkt* ist der *des Außenseiters*, des Ausgeschlossenen und Leidenden, und diese *Exzentrizität begründet den Ort, von dem aus Kritik möglich wird*. Es ist der Standpunkt jenseits des ‚Normalen‘, was die Perspektive von einer inneren in eine äußere umkehrt, und es seines Status erst zu entkleiden vermag. „Jede wirkliche Entdeckung hat den abweichenden Blick zur Voraussetzung“, betont auch Kofler im Roman (M 148). Gleichzeitig kann der Patient aber auch noch Träger einer propagierten alternativen Weltordnung sein und so eine *Gegenmoral* begründen, die dann auch immer eine durch das Bestehende unterdrückte ist. Er wird entweder zum *Seismographen* seiner Zeit, der Verletzungen früher anzeigt als andere; oder aber zum *Utopieträger*, an dem das bessere Mögliche als wie auch immer verzerrtes Potential sichtbar wird. Die demnach *in vierfacher Weise funktionalisierbare Gestalt des Wahnsinnigen* mag ihn ausgezeichnet haben als Protagonisten für eine Literatur, die ein explizit kritisches Verhältnis zur Wirklichkeit intendiert. (Fischer 1999: 118 f.)

Interessant hieran ist insb. der im Tonfall der Mutmaßung ausgesprochene letzte Satz: Es scheint mir produktiv, dass Fischer nicht einfach hinnimmt, dass Kipphardt halt einen Roman über einen Schizophrenen geschrieben hat, sondern dass er versucht, die Wahl dieses Sujets selbst als begründbar, und zwar geradezu als ‚strategisch‘ motiviert zu beschreiben (ein bisschen so, wie Edgar Allen Poe die Entstehung seines berühmten *Raven*-Gedichts erläutert: wie er mit dem Vorsatz begonnen habe, ein Gedicht zu machen, das *schön und traurig* sein sollte, und dann ganz rational das traurigste Wort überhaupt, *Nevermore*, eruiert und festgelegt habe, dass es monoton wiederholt werden müsse, um die maximale Wirkung zu erreichen, was irgendwie auf Inhaltsebene motiviert werden musste, wobei als beste Lösung sich die Einführung eines sprachfähigen Vogels aufdrängte, der das Wort invariant wiederholt, und weil ein Papagei der melancholischen Stimmung nicht so ganz entsprochen hätte, habe sich ganz folgerichtig ein Rabe als Sujet ergeben usw. – so hätte Kipphardt begonnen mit dem Vorsatz, einen Roman zu schreiben, der *kritisch* sein sollte, und dann recht systematisch nach einem Stoff gesucht, der sich zu diesem Zwecke eignet ...⁴²) Ungefähr so darf man sich die Motive der „Stoffwahl“ – die ja übrigens Kipphardt in einer poetologischen Reflexion als eine eigene und „außerordentliche Kategorie im Ästhetischen“ (RBS 261) bezeichnet hat, der an sich bereits enorme Bedeutung zukomme – wohl vorstellen. Entscheidend scheint mir Fischers (und Koflers) Argument, es bedürfe der exzentrischen

⁴² Wir wissen freilich, dass es ganz so nicht gewesen ist: Vielmehr gab die mehr oder weniger zufällige Entdeckung des „Dichters Alexander“ ganz zweifelsohne den ersten Anstoß – aus dem freilich nicht ohne Umwege (auf denen es, wie ich mir denken könnte, bisweilen doch um einiges planmäßiger zugegangen sein mag) schließlich *März* wurde.

Perspektive, des „fremden Blicks von außen“⁴³, um die Normen und Prämissen einer einmal etablierten, d. h. verabsolutierten Normalität überhaupt bewusst zu machen – was wohl impliziert, dass sie, als ‚verinnerlichte‘, unbewusst seien. Es bedarf also vielleicht nicht geradezu eines Außerirdischen, aber allemal eines Außenseiters, um das Normale, Gewöhnlich-Gewohnte, kollektiv Akzeptierte in seiner zirkelschlüssigen beständigen Selbstbestätigung mit kritischem Befremden zu sehen.

Darüber wäre zu diskutieren. Irgendein *Leiden* zumindest am Bestehenden ist wohl vonnöten, um dieses infrage zu stellen; da ja aber mehr oder weniger alle zumindest ein bisschen leiden, gäbe es sicherlich auch andere Einfallstore für kritische Distanzierung vom ‚Normalen‘. Schließlich beruht Kipphardts ätiologisches Modell durchaus auf dem Gedanken, dass es eben die gewöhnlichen Erfahrungen bei der selbstentfremdenden Eingliederung in den gesellschaftlichen, d. h. letztlich ökonomischen Funktionszusammenhang (Produktionsprozess) sind, an denen auch die zu ungewöhnlicheren Fällen sich auswachsenden psychischen Deformationen entstehen. Die (nicht eingehend reflektierte und daher nur ansatzweise konturierte) Prämisse, die erklärt, warum manche krank (im Sinne des psychiatrischen Diskurses) werden und andere nicht (oder nur in geringerem Maße), ist eben die von Fischer herausgearbeitete Vulnerabilitäts-These: der Kranke ist sensibler, verletzlicher usw. In gewisser Hinsicht ist er nach diesem Modell aber auch *stärker*, genauer: ‚etwas in ihm‘ ist stärker, widerständiger als bei den anderen (denen, die ‚normal‘, ‚gesund‘ im Sinne der herrschenden Normalitätsvorstellung bleiben): nämlich das ‚wahre‘, „innere“ „Selbst“, das nicht „kapituliert“: Das ursprünglich, *eigentlich* Menschliche ist im (Prä-) Psychotiker im Grunde *stärker* als im Normalmenschen, seine „Kapitulation“, d. h. die weitgehende Verschüttung – oder Zerstörung? – jedenfalls Ausschaltung („Deaktivierung“) – der „inneren Welt“, die das Ziel des normalen Sozialisationsvorgangs ist, gelingt weniger reibungslos, weniger vollständig als bei den erfolgreich Eingegliederten. Wie Fischer (cf. 125) richtig bemerkt, ist die Untauglichkeit zur anforderungsgemäßen Verwendung im ökonomischen Funktionszusammenhang, die Anpassungsunfähigkeit, die zur psychotischen Entwicklung führt, in Kipphardts ätiologischem Modell nicht als bloßes Versagen, sondern ebenso sehr als Protest, Verweigerung zu deuten. Denn es gibt ja sehr wohl so etwas wie positive Anreize zur Anpassung: Zumindest oberflächlich winken ja Anerkennung, Gemeinschaft, Erfolg usw. Das Aspekt wird im *März*-Roman auch reflektiert: „Die Anpassung ist jetzt eine freudige“, heißt es etwa in einem von März verfassten Aufsatz mit dem Titel „Die Zeit des Reifens“ (M 192). Vor allem im Bereich der normalistischen

⁴³ Fischer 1999: 122.

Kollektivsymbolik scheint gelegentlich ein mehr dem flexibel-normalistischen Modell entsprechendes Bild auf, das allerdings im Roman fast nirgends eingehender reflektiert wird. Auch die Symbolik transportiert freilich noch viele klassisch-modernistische Topoi – das Entfremdungsthema wird durchgehend in Maschinenmetaphorik gekleidet – und tendenziell wird der Prozess der sozialen Anpassung protonormalistisch als „Dressur“ o. ä. modelliert. Immer wieder ist aber auch die Rede vom „kybernetischen Menschen“, die den Übergang zu einem eher flexibel-normalistischen Subjektivitätsmodell andeutet. „Ziel technischer Wissenschaft“, heißt es in einem der Fragmente im Kapitel „Hat März eine Philosophie?“, „ist der Roboter, der künstliche Maschinenmensch. Fieberhaft noch wird an ihm gearbeitet. *Dabei ist schon entstanden der menschliche Maschinenmensch der produktionsmäßig billiger kommt und noch, wenn er Bier kriegt, auch singt.*“ (M 196, meine Hervorhebung) Die Menschen sind mitunter ganz zufrieden, aber natürlich sind es *falsche* Vergnügungen, *falsche* Gratifikationen, *falsche* Anreize usw., was ihnen zur Befriedung ihrer bescheidenen Glücksansprüche geboten wird – ja es ist ein *falsches* Glück, eine *falsche* (nicht authentische) Gemeinschaft, was ihnen als Lohn ihrer willigen Einordnung zuteilt wird. Die Menschen sind, das spricht März in einer Art King-Lear-Monolog einmal ganz explizit aus, nicht glücklich (79f.). „Ein normaler Mensch tut lebenslang nicht was er will. So stark genießt er die Pflicht. Je besser es ihm gelingt, nicht er selber zu sein, desto mehr bekommt er. Mit 65 wird der normale Mensch pensioniert [...]. Jetzt hat er Zeit für sich, doch er hat sich leider vergessen“ (März, Aufsätze, 191): Der Gegensatz zwischen *wahren* und *falschen* Bedürfnissen/Freuden, zwischen *authentischem* ‚Selbst‘ und *falschem* Sozial-Ich ist hier in aller Schlicht- und Klarheit ausgebildet – freilich auch in einiger Abstraktheit. Denn wie genau eigentlich das Leben so eines Normalmenschen, so eines Durchschnittsbürgers, so eines Nicht-Außenseiters eigentlich aussehe, dafür scheint sich Kipphardt im Grunde nicht sonderlich zu interessieren. Wäre ja auch allzu trist – das (äußerlich zwar auch triste) Leben eines Anstaltsinsassen hat dafür, neben dem „inneren Reichtum“, das Heroische des Außenseitertums, das symbolische Kapital des Opfers, aus dem sich allemal große Literatur machen lässt.

Müsste man also die Funktionsweise des Prozesses der erfolgreichen Eingliederung ins System nicht als reine gewaltsame Unterwerfung, sondern mindestens ebenso sehr auch als *Verführung* sich denken, so wirkt die März-Figur wie zu dem Zweck entworfen, einen ganzen Komplex analytischer Schwierigkeiten, denen man sich bei der Kritik der flexibel-normalistischen Gesellschaftsformation gegenüber sieht⁴⁴, von vornherein zu umgehen. Die

⁴⁴ Ich kann das an dieser Stelle nicht ausführen, verweise aber auf ein Beispiel: Das Kapitel zu Herbert Marcuses wackeren Versuchen, diesen Komplex analytisch aufzubrechen, in Jürgen Links *Versuch über den Normalismus* (Kap. III.2, S. 90–100) bietet einen sehr lebhaften Einblick in die (tatsächlich verrückt machenden)

Figur März ist letztlich die Fiktion eines im Kern (in der anthropologischen Substanz der „inneren Welt“) unkorumpierbaren, sozusagen *konstitutionell* gegen die Verlockungen der entfremdeten Welt *immun* Menschen. „Es war meine kindliche Erfahrung, der Weg zum Erfolg bestehe darin, Sachen zu machen, deren man sich schämen müsse. Allerdings war die Kunst dabei, Gründe zu finden, sich nicht zu schämen. Ich habe manchmal gewußt, wie ich in einer bestimmten Lage hätte erfolgreich sein können, aber der Weg war versperrt, ich hätte mich zu stark vor mir geekelt“ (55): Deutlich wird hier die geradezu *absolute* (primordiale) Ethik, die unzerstörbar in März seiner „Kapitulation“ entgegensteht.⁴⁵

Von diesem Standpunkt aus lässt sich dann freilich die Welt der *anderen* kritisieren, aber ob man auf diesem Wege über diese so viel erfährt, soviel lernt, so profunde Einsicht und Erkenntnis erlangt, wie es die aufklärerische Intention Kipphardts eigentlich verspricht, scheint mir durchaus zweifelhaft. – Unter diesem Blickwinkel kann dann die Konstruktion der biografischen Situation, aus der Kipphardt seine so lebensvoll, so sinnlich-konkret ausgestaltete Rekonstruktion der Pathogenese entwickelt, als eine geradezu (sei es in voller Absicht, sei es – was wohl wahrscheinlicher ist – eher unbewusst) ‚strategische‘ Komposition mit dem Zweck der Vermeidung erscheinen. Es wäre m. E. zumindest eine diskussionswürdige Frage, ob die Wahl des Außenseiters als Hauptfigur und der exzentrischen Perspektive als Standpunkt vielleicht weniger eine notwendige Voraussetzung kritischer Optik darstelle, als vielmehr der Bezug einer in mancher Hinsicht auch recht *bequeme* Position, ausgestattet mit einem dicken Polster semantischen Kapitals, nicht direkt unangreifbar, aber doch strategisch sehr günstig. Jedenfalls angenehm abseits der scheußlich banalen Stickluft im Zentrum der Gesellschafts-Gaußglocke.

[ii.] Exkurs: *Die Nacht, in der der Chef geschlachtet wurde* – Kipphardts (einmaliger) Versuch, das ‚Normale‘ darzustellen An dieser Stelle sei ein kurzer Seitenblick geworfen auf ein anderes Werk von Kipphardt, das sich gleichsam komplementär zu *März* verhält: das Stück *Die Nacht, in der der Chef geschlachtet wurde*. Diese Komödie, die als ‚Traum-Stück‘ angelegt ist (d. h. konkret: deren Handlung zur Hälfte aus auf der Bühne direkt szenisch dargestellten Träumen des Protagonisten besteht), wurde 1967 uraufgeführt, erstmals 1974 in dem Band *Stücke II*

Komplexitäten einer solchen Analyse. Ergänzend sei das Kapitel zu Adorno (III.1) empfohlen, das einige Parallelen zu meiner Kipphardt-Analyse aufweist: Auch dort geht es darum, wie ein aus der Erfahrung des Faschismus überkommenes Kritik-Modell der historischen Wirklichkeit hinterherhinkt und geradezu als Erkenntnishindernis wirkt.

⁴⁵ Immerhin hat auch März in seiner Kindheit bisweilen kleine Erfolge gekostet, worauf der Text allerdings nur an ganz wenigen Stellen eingeht – bspw. in einem „Erinnerung“ überschriebenen Stück aus dem Schul-Kapitel, in dem Alexander seinen Mitschülern imponiert, indem er als einziger die echten Lungenzüge ohne Husten wegsteckt; „sie, nur sie“ – die Zigarette – „verschaffte mir Anerkennung und Glück“ (45). Ja, die Zigarette ist ein Monopol und muß geraucht werden. Auf Dasssie in Flammen aufgeht!

gedruckt – sodass also Kipphardt sich im unmittelbaren zeitlichen Umfeld der Arbeit am März-Stoff nochmals mit diesem älteren Text zu befassen hatte – und schließlich nochmals als Fernsehfilm bearbeitet, der 1979 im ZDF gesendet wurde: Regisseur war Vojtěch Jasný, der auch beim *März*-Fernsehfilm Regie geführt hatte; die Fassung letzter Hand der Werkausgabe stammt von 1980: aus demselben Jahr wie die Theaterfassung *März, ein Künstlerleben* und die Arbeit an den *Traumprotokollen* (erschieden 1981). Ich hebe diese (zunächst freilich rein äußerlich-werkbiografischen) zeitlichen Zusammenhänge hier hervor, um anzudeuten, dass das *Nacht*-Stück – Referenz ist hier ausschließlich die Fassung der Werkausgabe (1980) – durchaus sozusagen dem ‚letzten Stand‘ von Kipphardts Gesellschaftsanalyse entspricht, mithin als direktes Pendant oder Komplement zum Thesengebäude des *März*-Komplexes gewertet werden könnte; die augenfällige Differenz zwischen den beiden Werken (in sämtlichen Fassungen des einen wie des anderen) erklärt sich nicht aus zeitlicher Distanz – sondern vielmehr daraus, dass Kipphardt es in *Die Nacht, in der der Chef geschlachtet wurde* einmal unternommen hat, die in *März* und seinen anderen Werken recht weitgehend ausgesparte bzw. nur vermittelt über die Außenseiter-Perspektive der März-Figur in den Blick kommende Wirklichkeit der ‚normalen‘ Leute direkt darzustellen.

Dass Kipphardt, wie im *Spiegel* (Nr. 21/1967) in einem Artikel zur Uraufführung bemerkt wurde, bei der Fabrikation dieses Stücks, das in grotesken Traumszenen prototypisch die Seele des „kleinen Mannes“, des braven Angestellten, des spießigen Kleinbürgers also, durchleuchten (d. h. längst durchschaut haben) will, nicht wie sonst ‚dokumentarisch‘ mit umfangreichen Materialien und Realien gearbeitet, sondern fast durchweg „frei erfunden“ hat, scheint mir, mit Blick auf das bisher zu *März* Gesagte, kaum mit der Grotesken-Form allein zu begründen. Vielmehr scheint Kipphardt einfach kein belastbares Material gehabt zu haben, weil er sich vermutlich nur sehr selektiv mit dem Wirklichkeitsbereich, den er hier direkter als sonstwo als Ziel seiner Satire gewählt hat, auseinandergesetzt hat. Kipphardts Interesse und ein Gutteil seiner affektiven (wenngleich nicht durchweg identifikatorisch-affirmativen) Anteilnahme gilt zumal ab 1971 Außenseiter-Figuren und ‚nicht-normalen‘ Milieus: Psychiatriepatienten, Terroristen, Revolutionären, kommunistischen Widerstandskämpfern, die z. T. dazu noch Künstler, Schriftsteller sind. (Die psychische Energie dieser thematischen ‚Besetzung‘ speiste sich, so meine weiter unten auszuführende These, aus dem biografischen Komplex der „inneren Emigration“, aber das sei an dieser Stelle nur vorläufig dahingestellt.) Für eine eingehende direkte Auseinandersetzung mit den Lebenswirklichkeiten im Zentrum der soziologischen Normalverteilungs-Gaußoidglocke brachte der Schriftsteller Kipphardt

anscheinend kaum genug ‚Besetzungsenergie‘ auf, nicht einmal so richtig eine negativ satirisch-destruktive. Seine satirische Darstellung des Spießers wirkt bloß süffisant, die Position des impliziten Autors im Grunde gemächlich. Dass das kleine und seinerzeit nicht sonderlich erfolgreiche Stück (im Fernsehfilm von 1979 verkörperte übrigens der in der Rolle als „Ekel Alfred“ bekannte Schauspieler die Hauptfigur, den Bankangestellten Oskar Buksch) gleichwohl in engerem Zusammenhang steht mit Kipphardts ambitionierteren Projekten der letzten Schaffensjahre – namentlich den realisierten Werken des *März*-Komplexes sowie *Bruder Eichmann* (1982) –, lässt sich an verschiedenen Überschneidungen bemessen. So dürfte *Die Nacht, in der der Chef geschlachtet wurde* das erste Kipphardt-Werk sein, das einen (hier freilich ganz punktuellen und peripheren) Bezug zum „Dichter Alexander“, also zu Ernst Herbeck aufweist, dem einige ‚traumhafte‘ Sätze entnommen sind, die in einer der Traumszenen des Stücks geäußert werden. Auch heißt es in dem erwähnten *Spiegel*-Artikel zu der vorangehend konstatierten Abwesenheit dokumentarischer Materialien bei der Arbeit am vorliegenden Stück: „Eine ‚gewisse Hilfe‘ [hier wird offenbar O-Ton Kipphardt zitiert] war ihm seine frühere ärztliche Praxis und der ‚Umgang mit Materialien, die zur Analyse von Patienten dienten““. Hier wäre mithin etwas zu finden, das in März aufgrund der weitgehend identifikatorischen Perspektive und der Zentralthese vom „anderen Menschlichkeits-Entwurf“ im Psychotiker nur ansatzweise verfolgt werden konnte oder evtl. sogar unterdrückt werden musste: die Deutung der psychischen Krankheit nicht als Protest und (verstümelter) Gegenentwurf, sondern als gesteigerter Ausdruck eben der ideologischen Befangenheit, die auch am ‚Normalen‘ kritisiert wird. Dass sich die Wahnvorstellungen aus den Illustrierten und ähnlichen Quellen des kollektiven Imaginären speisen und viele, wenn nicht sogar die Mehrzahl der Psychotiker keineswegs eine kritische oder oppositionelle Haltung zur Gesellschaft einnehmen, erweisen Navratils Materialien zigfach, und es ist aufschlussreich, im genauen Vergleich mit den Prätexten nachzuvollziehen, wie Kipphardts selektive Verwendung und Bearbeitung das Protest-Moment weniger herausarbeitet als oftmals eigentlich erst herstellt. Allerdings bleibt unklar, was im *Nacht*-Stück konkret auf Kipphardts „ärztliche Erfahrungen“ zurückgeht, die der *Spiegel*-Artikel übrigens mit Verweis auf die Assistenzarzt-Zeit des Autors Ende der 40er-Jahre erläutert: Auch das wäre (wenn der behauptete Zusammenhang nicht auf die journalistische Darstellung allein zurückgeht) bezeichnend, dass Kipphardts Gesellschaftssatire auf das BRD-Kleinbürgertum Mitte der 1960er sich aus seiner Zeit als Assistenz-Psychiater in der unmittelbaren Nachkriegszeit (1947–49 in Krefeld und Düsseldorf, 1949/50 in Ost-Berlin) herschreibt.

Besonders hervorzuheben ist aber, dass Kipphardt in dem Interview, das dem zitierten Artikel beigegeben ist (*Spiegel* 21/1967, S. 133), weniger von dem *Nacht*-Stück, das den aktuellen journalistischen Anlass gibt, als von einem Projekt „Bruder Eichmann“ spricht. Man könnte m. E. durchaus das *Nacht/Chef*-Stück als eine Art ‚kleine Vorarbeit‘ zum (erst 1982 dann ausgeführten) *Bruder Eichmann*-Stück, dem Hauptwerk der Spätphase, betrachten, insofern es in beiden Stücken um die Monstrosität des Normalbürgers geht, als den Kipphardt Eichmann ja in psychologischer Hinsicht deutet. Freilich ist Eichmann insofern eben *nicht* normal, als dass seine Funktion eine herausragende und er dadurch eine historisch ‚bedeutende‘ Person war – weshalb ja auch so umfangreiches dokumentarisches Material über ihn vorliegt. Die klein *gebliebenen*, als herausragende Einzelfiguren historisch nie in Erscheinung getretenen kleinen Leute dagegen müsste man schon etwas näher (und mangels historischer Dokumente wohl gar persönlich) kennenlernen, um etwas Tiefergehendes über sie schreiben zu können, und wer will das schon.

Was nun die Inhalte betrifft von diesem umfangreichsten (und letztlich wohl auch einzigen) Versuch Kipphardts, dem Normalbürger einmal in Alltag und Seele zu schauen und mithin die Realität des gesellschaftlich Normalen (im statistisch-normalistischen Sinne) selbst direkt darzustellen – ganz explizit im Kipphardt-Originalwortlaut aus dem *Spiegel*-Artikel: das „Leben des Durchschnittsmenschen in unserem Lande“ zu „beschreiben“ (S. 132) –, so lässt sich der als Katalog der konkreten diagnostischen Befunde von Dr. Kipphardts Kleinbürger-Traumanalyse schnell skizzieren: Gewalt- und Machtfantasien, faschistoid-protonormalistische Gesinnung, Koexistenz von persönlicher Geltungssucht und Größenfantasie mit bürokratischem Habitus und Untertanenmoral, sexuelle Frustriertheit, eheliche Antipathie, inzestuöse Wünsche des Vaters gegen die Tochter, sexualisierte Demütigungs- und Rachefantasien des im Wachleben eher schlappschwänzigen Mannes gegen die eigene Ehefrau (die im Traum regelmäßig mit der Person des Chefs verschmilzt, sozusagen in Personalunion mit diesem erledigt wird), Konsumismus, ein auf südliche Länder gerichtetes Urlaubs-Fernweh als vager und armseliger Rest utopischer Sehnsucht, Hollywood- und trivialfiktionale Klischees, Gangster- und Agenten- und SciFi-Abenteuer, als schlechte Abziehbilder eines anderen Lebens. Der Bilderfundus der Illustrierten, aus denen das „arme, manipulierbare, wenig wissende Material“, wie Kipphardt dem bereits mehrfach zitierten *Spiegel*-Artikel zufolge den deutschen Durchschnittsmenschen apostrophiert hat, inmitten der „Prosa des Alltags“ „seiner entfremdeten Welt“ (S. 132) das zeitgenössische Volksopium einer armseligen Poesie bezieht, mag bei einem medienanalytischen Ansatz durchaus ein reiches diagnostisches Material bieten, und an den Rändern der Traumfantasien schlägt Oskar

Bukschs nächtlicher Größenwahn sogar dialektisch um in Selbstausslöschungsfantasien und weitet sich ins Überpersönliche einer metahistorischen Science-Fiction aus. Auf der deskriptiv-empirischen Ebene aber, wo ja nicht allein die Fantasiewelt, sondern durchaus „das Leben“ des deutschen Durchschnittsmenschen um 1967 „beschrieben“ werden soll, setzt sich Kipphardts Darstellung aus nichts als satirischen Klischees zusammen, die längst in irgendeinem diagnostischen Manual als handlicher Katalog zusammengestellt sind, sodass man nur noch abzuschreiben brauchte, ein wenig so, wie die Maler-Handwerker der alten Zeit für ihre christlichen Auftragswerke in Katalogen nachschauen konnten, welche Attribute zu welchen Heiligen gehören, welche Tugenden durch welche Symbole konventionell dargestellt werden usw. Das entfremdete Verhältnis zur Sexualität etwa gehört zu den fixen Attributen des Spießers/Normalmenschen im diagnostischen Manual linker (aber auch vitalistisch-rechter) Kulturkritik.

[iii.] Die Identifikation mit dem Außenseiter: Romanfiktion als biografische Traumarbeit Die ‚tieferen Gründe‘ für die ästhetischen und konzeptionellen Mängel, die ich im Vorangehenden aufzuzeigen versucht habe, liegen, wie im Folgenden zum Abschluss dieses Kapitels noch zu zeigen ist, u. a. in bestimmten biografischen Komplexen, die hier insoweit von Belang sind, als sie mit ästhetischen, poetologisch relevanten Aspekten des Primärtexts korrelieren. Da eben von dem *Nacht*-Stück – Kipphardts einzigem umfangreichem Versuch, das „Leben des Durchschnittsmenschen“ in seiner Alltäglichkeit direkt darzustellen – die Rede war, beginne ich meine Argumentation mit einem Zitat, mit dem sich an den oben skizzierten Befund hinsichtlich Kipphardts mangelnder Bereitschaft zur eingehenden Auseinandersetzung mit dem ‚Normalen‘ anschließen lässt. In einem dankenswerten Aufsatz „Zu Kipphardts Schriftsteller-Sozialisation in den frühen vierziger Jahren“ hat Sven Hanuschek ein paar Dutzend unveröffentlichter Briefe aus dem Nachlass von Kipphardts erster Ehefrau, Lore Kipphardt, geb. Hannen, ausgewertet, in denen der Anfang zwanzigjährige deutsche Soldat und angehende Dichter Heinar Kipphardt seiner damaligen Ehefrau (ihres Zeichens Bildende Künstlerin), zum Teil auch seinen Eltern, aus dem Zweiten Weltkrieg schreibt. Sie stammen aus den Jahren 1943–45. Sie zeigen einen jungen Mann, der sich schon als Dichter und *homme de lettres* begreift und dessen Kriegsbriefe sich, wenn sie bspw. (naheliegend) vom Tod sprechen, ebenso durch „Lyrismen“, „Philosopheme“⁴⁶, „seherische“⁴⁷ Gebärden, einen pathetisch-poetischen, bisweilen elegischen Sprachduktus einerseits auszeichnen, wie auch durch einige vom allgemeinen Soldatensprech keineswegs distanzierte Ausdrucksweisen (wie

⁴⁶ Hanuschek 2014: 23.

⁴⁷ Bei Hanuschek (ibid.) in einfache Anführungszeichen gesetzt.

„der Russe“ und „Iwan“ für die sowjetische Truppen, „Kampfkumpan“ usw.) andererseits. Lore Kipphardt hat, nach Hanuscheks Zeugnis, diesem gegenüber Kipphardts Kriegspost einmal als „Urlaubsbriefe“ bezeichnet (26). Es ist darin viel von Landschaft und Natur die Rede, noch mehr aber in den lyrischen Machwerken dieser Phase, aus denen Hanuschek nur aus wissenschaftlichem Interesse pietätvoll einige wenige Kostproben zitiert – eine ‚Emigration‘ in lyrische Innerlichkeit, Chinoiserien und Trakl-ei. Den literarisch-philosophischen Horizont lässt sich, auf Hanuschek gestützt, skizzieren: weltliterarische Klassiker, der Rilke des *Stundenbuchs* und der frommen Verse, Trakl, einiges an Décadence, dazwischen auch Mystisches – Hanuschek fasst zusammen: „es handelt sich um eine romantische“ – romantisch-epigonale –, „um eine idealistische Weltsicht“ (29). Ein resümierender Kommentar Hanuscheks zu dieser literarischen Initiationszeit Kipphardts lautet: „Er hat sich mit dieser Welt traditioneller Innerlichkeit eine Gegenwelt errichtet, von der er sich suggerieren konnte, sie sei die eigentliche“ (S. 30). Freilich in sehr anderem Sinne als späterhin – und doch klingen die Formulierungen dieses Satzes merkwürdig in den Ohren im Zusammenhang mit dem, was in der vorliegenden Arbeit bezüglich *März* über die „innere Welt“ als Ort der *eigentlichen* menschlichen Wahrheit, als Ort einer Gegen-Moral, als *Gegenwelt* mithin, gesagt wurde ...⁴⁸

⁴⁸ Aus seiner eigenen Vorgeschichte als idealistischer Seher-Dichter schreibt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit auch der mehr affektive Anteil der poetologischen Überzeugung des nachmaligen Schriftstellers Kipphardt gegen eine Rolle der Kunst als „Oase der Unwirklichkeit“ (SdW 282) her; das ist natürlich in erster Linie programmatisch im Sinne einer engagiert-realistischen, auf politische Bewusstseinsbildung und Aufklärung abzielenden Poetik zu verstehen. Gerade an *März* lässt sich aber nachvollziehen, wie das – eben auch von dem Bedürfnis, sich von der eigenen Vorgeschichte freizumachen, gespeiste – Misstrauen gegenüber allen weniger ‚geerdeten‘, über die stramme Diesseitigkeit und studierte Sachlichkeit eines Brecht’schen Realismus hinausgehenden Manifestationen des Ästhetischen der ästhetischen Sensibilität überhaupt, die ja mit den rezeptiven Fähigkeiten i. w. S. korrespondiert, Grenzen setzen, die sich bisweilen geradezu als Beschränktheit auswirken: Im Falle von *März* wird das insb. deutlich als eine hermeneutische Einfühlungsschwäche gegenüber den verwendeten Patiententexten, zuvorderst denen von Ernst Herbeck. Kipphardt hat sich zweifellos stark zu Herbecks bzw. „Alexanders“ Texten hingezogen gefühlt und sie wirklich hoch geschätzt, umso bemerkenswerter ist es, wie beschränkt sich doch der praktische Umgang mit ihnen bei ihrer kreativen Verwendung ausnimmt; Kipphardts Bearbeitung vereindeutigt ja fast durchgehend hinsichtlich des Sinngehalts, wandelt in ‚aufgehende‘ Metaphern um, was bei Herbeck unverständliches Bild oder Chiffre ist, zielt grundsätzlich auf die ‚Botschaft‘, den (von ihm meist erst durch Umschreiben hergestellten) gedanklichen Gehalt der Gedichte ab, stellt diese durchgehend in den Dienst von Handlungs- und Argumentationsgang, funktionalisiert und beschneidet die ästhetische Eigen- und semantische Offenheit, berichtigt auch einen Großteil der formalen Exzentrizismen, geht überhaupt gegen die ‚formalistischen‘ Tendenzen in den Prätexten vor, usw. Kipphardt schätzt den exzentrischen Gestus, ohne dabei, wie es scheint, die mit seinen eigenen programmatischen Forderungen weniger vereinbaren Qualitäten eigentlich schätzen zu können. Der Eindruck, den man erhält, ist der, dass Kipphardt zwar das alteritäre Potenzial eines exzentrischen Sprachgebrauchs schätzte, letztlich aber diesem Modus kreativer Eigenheit (oder der Selbstständigkeit der Leser) nicht genug traute, um sich auf ihn allein zu verlassen; eine bloß ‚formale‘ und ästhetische Alterität der Texte war ihm letztlich anscheinend nicht direkt-‚kritisch‘ genug: Die Texte mussten auch *explizit* kritisch werden. Und es ist ja sogar etwas daran: Die positiven Bekundungen zu Herbecks Texten haben auffällig oft einen schwärmerischen, beseligten Klang, der in der Tat abstoßend oder demprimierend ist, ganz einfach ‚schön‘, ‚wunderschön‘ ist das Epitheton, mit dem man der mal märchenhaft-kindlich-naiven, mal ‚herrlich‘ exzentrischen Sprachpoesie von Herbecks Gebilden gern bedachte. So, wie eine ursprünglich einmal sinnzerstörend-anarchisch gemeinte Nonsensdichtung ohne Weiteres dem gefälligen Schmunzeln dienen kann, wie der in seiner Zeit durchaus oppositionelle Dadaismus als bloße Skurrilität ganz gut

Gegen Ende des Aufsatzes zitiert Hanuschek noch eine längere Passage aus einem Brief vom 20.11.1943, die er wie folgt einleitet: „Die literarische [...] Gegenwelt der Briefe [...] dienen nicht nur dazu, sich aus der akuten Situation fortzuträumen, sie enthalten auch eine Perspektive auf die Zukunft. Immerhin weiß dieser Einundzwanzigjährige schon, was er *nicht* will“ (31):

es darf in unserm Leben nicht ähnlich sein, dass es auch da um den verfluchten Erwerb geht, dass man ein Kind nur aufzieht und sein Leben, dieses seltene, einmalige Dasein einer Gemütlichkeit opfert, ich mag nicht, ich mag tausendmal nicht, Lorelein, sag, dass Du auch nie und nimmer so ein verlogenes Jedermannsleben führen magst, wo man die Arbeit hat und den Abend und den Sonntag, wo alles vorbeigeht ohne Erhebung, ohne dass man dem Raum nahe kam, oder Gottes Atem spürte. Dann lieber ein Gehasteter sein und ein Geächteter, aber auf die verlogenen Meinungen der Vielen muss man spucken können. (zit. n. Hanuschek 2014: 31)

Das also waren so die Sorgen – und ich würde vermuten: die Hauptsorgen – Kipphardts im Jahr 1943. Der Unwille bei der Vorstellung vom perhorreszierten „Jedermannsleben“ setzt sich – über die poetologische Konversion zum transzendenzabgeneigten, stramm diesseitigen, lakonisch-sachlichen, politisch wachen, aller „erhabenen Schau“⁴⁹ abholden Schriftsteller (vom romantischen zum Brecht-Epigon) hinweg – bis in die reifen Schriftstellerjahre, bis ins späte Werk der 1970er, 80er Jahre hinein fort als Unlust, als mangelnde Bereitschaft und Neugier, auf die abscheuliche Banalität dieses „Jedermannsleben“ sich näher einzulassen. Und der aufrichtige Wunsch, lieber ein „Geächteter“ sein zu wollen als *das*, was da so heftig verwünscht wird, lebt in der identifikatorischen Haltung weiter, die Kipphardt seiner März-Figur gegenüber einnimmt. – 1971 wurde Kipphardt im Zuge des sog. Kammerspiele-Skandals um das Programmheft zu Wolf Biermanns *Dra-Dra*-Stück bis zu einem gewissen Grade die Erfahrung zuteil, ein wenig zum „Gehasteten“ zu werden, wenn auch angesichts der

der ergötlichen Erfrischung am Artistisch-Absurden genügt, so konnte auch das Fremdartige der Produktionen aus der Anstalt als eine Art ästhetische Kolonialware aus der Oase der Sinnver-rückung gehandelt und goutiert werden. Aber man sollte sich allerdings nicht über die tatsächliche Wirkung einer dezidiert *kritischen* Literatur betrügen (siehe dazu die Ausführungen zur zeitgenössischen Wirkungsgeschichte von *März* im letzten Kapitel von Fischers Studie, insb. 190 f.) – jedenfalls fällt auf, wie durchgehend ‚berichtigend‘ Kipphardts Haltung gegenüber den Zeugnissen einer *wirklichen* (wenn auch nicht unbedingt kritisch-subversiven) Alterität sich ausnimmt, und daran zuvorderst ließe sich bemessen, wie weit es mit Kipphardts Sensibilität für alternative oder alteritäre Qualitäten wirklich her war. Ich werde im Laufe der weiteren Untersuchung noch das eine oder andere konkrete Beispiel hierfür geben. – Zum biografischen Argument noch eine Bemerkung: Dass Kipphardt, der den Krieg in lyrischer Innerlichkeit überstand, in einer seiner späteren Kriegserzählungen zwei Soldaten sich mit einem Band Byron-Gedichten den Arsch abwischen lässt, als sie „die blutige Ruhr“ haben (zit. n. Hanuschek 2014: 31), erscheint mir als eine typische Komplementärreaktion, deren wenig dezenter Charakter nicht sowohl auf eine souveräne Überwindung der eigenen früheren Haltung zu deuten scheint als vielmehr auf das *Bedürfnis*, mit kraftvoller Geste, und sei es nur vor sich selbst (der damaligen Leserschaft war der frühere Kipphardt ja gar nicht bekannt), als Überwinder zu posieren.

⁴⁹ Cf. Hanuschek 2014: 29.

zahlreichen Solidaritätsbekundungen von ‚Ächtung‘ nicht die Rede sein konnte. Das stürzte Kipphardt bekanntermaßen in eine tiefe künstlerische und persönliche Krise. Und die gängige Auffassung lautet, dass *März* (zunächst der Film, dann der Roman) das Projekt gewesen sei, mit dem er diese endgültig überwunden habe. Nun handelte es sich bei dieser Krise um eine Phase der „Verzweiflung an der politischen Entwicklung in der Welt und den Wirkungsmöglichkeiten von Literatur“ (M-A 277) – Kipphardt spricht von seiner Ungeduld hinsichtlich der politischen Wirksamkeit literarischer Arbeit. Es scheint mir alles andere als unplausibel, die im *März*-Roman, im letzten „Rekonstruktion“-Kapitel (vorklinische Karriere 3) und im Kap. „klinische Karriere 1“ dargestellten naiven politischen Aktionen des Protagonisten als eine Reflexion auf diesen biografischen Komplex der unmittelbar der Arbeit am März-Stoff vorausgegangenen Krisenperiode bzw. der davorliegenden Zeit der revolutionären Hoffnungen und der Literaten-Ausflüge ins Gebiet der politischen Praxis zu lesen. Die Erzählung von März' Wandlung vom Agitprop-Aktivist zum Dichter scheint mir so etwas wie eine poetologische Parabel auf den politischen Interventionismus der engagierten Schriftsteller, die fiktionale Transformation der Zweifel und Verzweiflung an der eigenen künstlerischen Sinnfrage.

Überhaupt ist ja *März* nicht zuletzt *auch* ein Künstlerroman. Ich will mich aber an dieser Stelle, da es ja hier um die Kindheitsrekonstruktionen eigentlich geht, auf die Aspekte der Künstlerthematik konzentrieren, die mit dem Kindheitsnarrativ verbunden sind. Eine eigentliche Künstlergeschichte ist das noch nicht; die Verbindung zur Künstlerproblematik liegt hier (und auch wenn März später dann wirklich zum „Dichter“ wird, tendenziell im ganzen Roman) auf einer allgemeineren Ebene, an der das Künstlerthema u. a. teilhat. In Kipphardts Poetik wird besonders betont, dass das Leiden an, das Nicht-Einverstanden-Sein mit den Verhältnissen und das damit verbundene Bewusstsein (und der manifeste *Wunsch*), dass es auch anders sein könnte, eine notwendige Voraussetzung zur künstlerischen Kreativität darstelle – was, nebenbei bemerkt, natürlich nicht für Kipphardt oder Sebald spezifisch ist, sondern ein geläufiger Topos, der namentlich auch in der Gattung Künstlerroman Tradition hat. Es ist allerdings an dieser Stelle einmal wieder anzumerken, dass diese Auffassung bei aller Geläufigkeit doch nicht schlechthin selbstverständlich ist: Es *kann* ja wohl bspw. auch ein affirmatives Künstlertum geben⁵⁰, und man kann auch Künstler werden aus Motiven wie Geltungssucht, dem Wunsch nach gesellschaftlichem Erfolg, Ruhm, Anerkennung, ‚Selbstverwirklichung‘ (ohne dass diese *per se* schon ‚kritisch‘ sein müsste) usw. Es ist schon bezeichnend, dass Kipphardt wie Sebald diese anderen Facetten von

⁵⁰ Es haben ja bspw. namhafte Künstler – über deren Bewertung man streiten mag, die aber zweifelsohne *Künstler* im Sinne einer Profession waren – Bundeskanzler porträtiert u. dgl.

Künstlertum kaum erwähnen. Freilich ist das durch einen normativen bzw. programmatischen, wertenden Kunst-Begriff zu erklären: Die beiden werden schon gewusst haben (und äußerten sich an anderer Stelle, in Interviews bspw., auch dahingehend), dass Künstlertum realiter nicht nur die kritische Tätigkeit bedeutet, die in ihren erzählerischen Werken und einem Gutteil ihrer programmatischen Äußerungen so im Vordergrund steht. Doch auch hier wird, um vorerst bei Kipphardt zu bleiben, einiges an realer Vielfalt und Komplexität ausgespart. Fischer hat, v. a. im siebten Kapitel seiner Studie, wo er die Marx'schen Grundlagen von Kipphardts Romankonstruktion herausarbeitet, die *individualistische Konzeption* des ganzen Kipphardt'schen kritisch-utopischen Komplexes herausgearbeitet, die freilich nur auf die individualistische Konzeption bei Marx selbst zurückgeht. Er zeigt sehr schön, dass der selbstständig und tendenziell *allein* schaffende (Einzel-)Künstler eigentlich das Modell der Marx'schen „Produktivität“ ist – dass ein dem heutigen Konzept ‚Selbstverwirklichung‘ bereits sehr ähnliches Ideologem eigentlich die Grundlage dessen ist, was Marx anthropologisch-metahistorisch als Verwirklichung des menschlichen Potenzials, der menschlichen ‚Bestimmung‘ sieht.⁵¹

Insofern ein dezidierter Gegensatz zur herrschenden gesellschaftlichen Wirklichkeit das Grundmotiv des Künstlertums in Kipphardts Poetik ist, entspricht die Kindheitsgeschichte des Protagonisten, in der die Entstehung dieses Gegensatzes vorgeführt wird (wobei: eigentlich, wie gezeigt, ja dieser Gegensatz nahezu ab initio, als primärer besteht, also gar nicht eigentlich narrativ entwickelt, hergeleitet wird!), auf einer allgemeinen Ebene (wo der Konflikt noch nicht unter spezifisch poetologischen Aspekten erscheint) durchaus der Vorgeschichte, dem ersten Akt sozusagen, einer biografischen Künstlererzählung. Die besonders drastische Ausbildung dieses Gegensatzes trägt allerdings auch hier eher zur abstrakten Modellierung des Konflikts als zur realistischen Konkretion bei, und der von mir hier vertretene Vorbehalt, durch die extreme Konturierung des Konflikts in der Figur des

⁵¹ Eben hier wäre anzusetzen bei einer retrospektiven Beurteilung des kritisch-utopischen Potenzials von Kipphardts Entwurf: ‚Kreativität‘ gehört ja heute zu den ubiquitären Standard(an)forderungen der neoliberalen Gesellschaft, und eine – tendenziell künstlerisch-ästhetisch gedachte – ‚Selbstverwirklichung‘ wurde ja nicht nur in Empfindung und Wertesystem zum allgemeinen Lebenszweck erhoben, sondern in gewisser Hinsicht sogar tatsächlich praktisch ins Werk gesetzt, als eine Art Volkssport, dessen unzählbare Resultate freilich kaum jemals das Niveau der Kunst erreichen. Auch auf anderen in *März* besonders intensiv kritisch beackerten Feldern wie der Sexualität oder der Erziehung hat sich ja vieles gewandelt, oft zum Besseren, und es kann gleichwohl nicht die Rede davon sein, dass man dem utopischen Ziel eines wahrhaft freien und nicht-entfremdeten Leben heute bedeutend näher wäre. Daraus folgt nicht zwangsläufig die Entwertung der kritischen und utopischen Positionen Kipphardts; aber dass das ‚System‘ es vermocht hat, seiner Kritik in wesentlichen Punkten ihren Gegenstand zu entziehen (durch sexuelle Liberalisierung, Aufwertung von ‚Kreativität‘, ‚Fantasie‘ usw.), und dabei die mit ihr verbundene Utopie gleichwohl erfolgreich zu verhindern, ja den kritisierten Zustand mit ganz anderen Mitteln und in anderer *konkreter* Gestalt letztlich aufrechtzuerhalten, stellt die Kipphardt'schen Erklärungen schon etwas alt aussehen. Es handelt sich hier im Übrigen um eine ungemein vertrackte Problematik, deren ‚Dialektik‘ selbst in einem so umfangreichen Versuch wie dem vorliegenden nicht annähernd in den Griff zu kriegen ist.

Wahnsinnigen werde die gesellschaftliche Problematik in ihrer konkreten Wirklichkeit eher simplifiziert und tendenziell sogar umgangen als durchdrungen, scheint mir nicht leicht zu entkräften.

Die individualistische Konzeption auf der anthropologischen geht jedenfalls mit der narrativen Situation auf der *Histoire*-Ebene konform, dass durch die oben fiktional hergestellten Bedingungen (Familienbedingungen, die der Theorie des pathogenen Umfelds genau entsprechen, ein durch angeborenen Defekt ab initio ‚ausersehenes‘ Kind, das infolge dieser Faktoren von der weiteren Umwelt isoliert wird, sich seinerseits als gleichsam konstitutionell immun gegen Korruption erweist und aus einer primär bereits vorhandenen Subjektivität heraus gegen die sozialen Anforderungen opponiert usw.) der Mythos vom ‚in sich selbst‘ ruhenden Subjekt als Zentrum des menschheitsgeschichtlichen Narrativs zementiert: stets weiter propagiert, nie reflexiv aufgebrochen wird. (In der individualistischen Konzeption scheint mithin sogar ein später Reflex der romantisch-idealistischen Vorgeschichte des Autors auf; wenn es auch nicht mehr der Künstler ist, der allein mit dem All oder mit Gott ringt, so bleibt doch auf einer subterranean Ebene einiges von dem Pathos des Einzelkämpfers erhalten, der inmitten der allgemeinen Inauthentizität Wahrheit nur ‚in sich‘ finden kann.)

Aus dem von Hanuschek angerissenen Komplex der frühen literarischen Subjektbildung Kipphardts – einem sehr wichtigen Kapitel der (auto-)biografischen Künstlererzählung – ergeben sich auch einige mögliche Blickwinkel auf die fiktionale Konstruktion des März-Falls, d. h. der Biografie des Protagonisten. Die im Vorangehenden schon verschiedentlich angesprochene Frage, wie bestimmte Entscheidungen des Autors, die sich als fiktionale Verschiebungen gegenüber den Daten der nachweislichen realbiografischen ‚Vorlagen‘/Prätexte darstellen, zu deuten und zu bewerten seien, lässt sich aus dieser Perspektive nochmals neu anvisieren. Ich habe insb. angemerkt, dass zwei der wesentlichen Quellen für die Biografie der Figur Alexander März die Biografie bzw. Krankengeschichte Ernst Herbecks und Kipphardts eigene Kindheitserinnerungen sind, und dass Kipphardt (*1922) und Herbeck (*1920) annähernd gleich alt sind – während März auffallender Weise mehr als zehn Jahre jünger ist (*1934). Die nicht eben rühmlichen Rolle, die Kipphardt selbst im Zweiten Weltkrieg gespielt hat, müsste im Zusammenhang mit der Tatsache, dass in dieser Zeit zugleich die Anfänge seines Dichtertums lagen, ein nicht abschließend zu erledigender ‚Komplex‘ gewesen sein. Das sehr viel kompliziertere Bild, das die Fakten der *eigenen* Biografie ergab (oder ergeben hätte) boten: die Erfahrung der NS-Herrschaft und der

Teilnahme am Weltkrieg als (wenn auch sehr junger) *Erwachsener* und die äußert vertrackten Probleme, die sich aus diesem biografischen Komplex in charakteristischer Weise für die Schriftsteller-Generation der jüngeren ‚inneren Emigranten‘ und Spät-Deserteure, der Kipphardt angehört, ergaben, werden jedenfalls umgangen durch die spätere Geburt des Protagonisten März, wenn ich auch ausdrücklich nicht so weit gehend will, zu behaupten, dass dies als ein voll bewusster, intentionaler ‚Kunstgriff‘ des Autors zu beurteilen sei. Es ist aber jedenfalls die faktische *Wirkung* dieser zeitlichen Verschiebung, das der angehende Dichter Alexander März die gesamte NS-Epoche als unzweifelhaftes Opfer durchleben kann und von den vexierenden Ambivalenzen der realen Künstlerbiografie des Autors, des Dichters H. K., ungetrübt bleibt.

Die weniger offenkundigen, aber oft umso interessanteren Verbindungen zwischen dem autobiografischen Komplex des Autors und den fiktionalen Konstruktionen des *März*-Romans – und auch das ist ja eine Art von Traumarbeit, diese Transformationen – seien an einem einzigen Beispiel erläutert. In dem autobiografischen Text *300 Zeilen Leben* aus dem Jahr 1953, in dem der Werdegang des Autors in einer überaus charakteristischen Manier skizziert wird, wobei der Schwerpunkt auf den Jahren der NS-Herrschaft liegt⁵², thematisiert K. scheinbar ganz offen seine Frühphase, ohne sie allzu genau darzustellen; die Anmutung einer rückhaltlosen selbstkritischen Offenheit ist allerdings schnell zu relativieren durch eine auf die erzähltechnische und rhetorisch-stilistische Machart fokussierende Analyse. Die ironisch-humorvolle Distanz zum eigenen früheren (und noch nicht sehr weit zurückliegenden) Ich, das als ein wackerer, blutig unreifer Möchtegern-Poet (mit dem Herzen am rechten Fleck allerdings) gezeichnet wird, wirkt doch ein wenig zu abgeklärt und aufgeräumt, wenn sie auch in vielem zutreffend ist und insofern schon ehrlich erscheint, namentlich auch differenziert im Hinblick auf die Beurteilung: denn Kipphardt war nach eigenem Zeugnis von Anfang an und immer dem Nationalsozialismus abgeneigt, bezichtigt sich allerdings sogar einer gewissen Mitschuld am großen Ganzen, weil er eben intellektuell die Situation nicht *begriffen* hatte, sodass seine eher intuitiv-affektive Ablehnung letztlich nichts verschlug. Auch seine Zeit als Soldat beurteilt Kipphardt scheinbar ohne jede Beschönigung, nur dass die äußerste Schlichtheit des Bekenntnisses („Ich schoß im Dienste von Mördern auf Menschen, die die Hoffnung der Welt verteidigten. Ich haßte die Mörder; gleichzeitig riskierte ich für sie mein Leben“, SdW 12) fast schon ein wenig wie eine

⁵² Der Text umfasst (in der Werkausgabe) annähernd genau 6 Druckseiten. Die Lebenschronologie verteilt sich darauf wie folgt: 2 Seiten Kindheit, 3 Seiten Nationalsozialismus und Krieg, 1 Seite Nachkriegszeit, die sehr summarisch erzählt wird. Der Selbstdeutung hinsichtlich der Kriegsjahre kommt (schon quantitativ) die zentrale Bedeutung in der ganzen Selbsterlebensbeschreibung zu.

endgültige Erledigung klingt. Dann aber wird in den flott-summarischen Erzählfluss eine anekdotische Episode eingeschoben, lakonisch eingeleitet als „Ein Erlebnis am Rande:“ (12). Kipphardt sei, dem Geräusch von Schüssen nachgehend, in ein Haus (sowjetischer Zivilisten) hineingegangen. Dort findet er einen betrunkenen deutschen Soldaten, der zu seiner Belustigung mit dem Maschinengewehr auf eine Katze schießt, zwei verängstigte Mädchen schauen zu. Kipphardt wirft den Unhold hinaus, empört sich über solches Verhalten und *flucht laut* gegenüber den Mädchen (in Hörweite des Kameraden?) „über den Krieg, über Hitler“, welch herzensfestes Verhalten dann vom erzählenden Ich zur Steigerung des Integritäts- und Nüchternheits-Effekts kommentiert wird: „meine Worte beeindruckten sie [die Mädchen] nicht“. Tags darauf in das leere Haus zurückkehrend, findet K. dort zwei Bücher in deutscher Sprache: beides Schriften Lenins! „Ich bildete mir ein, daß die Bücher für mich bestimmt waren, und las sie beide erstmalig [als Wehrmachtssoldat an der Ostfront, unter den Augen von Kameraden und Offizieren?!]. Die Welt wurde einfacher für mich.“ (12)

Dass die Erkenntnis der Welt eine einfache sein müsste, gehört, wie hier vielfach gesehen, zu den Grundsätzen von Kipphardts Denkweise. Ich will aber auf etwas anderes hinaus – die *sehr* einsichtige Funktionsweise dieser Kriegs-Erzählung will ich gar nicht eigens explizieren, das kann jeder halbwegs analytisch geschulte Leser selbst. Aber man richte das Augenmerk auf dieses: Kipphardt hat insgesamt, wie er selber eingesteht, in puncto Widerstand letztlich nichts unternommen, er ist nicht emigriert, er kämpft im Krieg für Hitler und (was er selber *nicht* erzählt; das steht bei Hanuschek) betätigt sich dabei in innerer ‚Emigration‘ als idealistischer Naturlyriker. Was gäbe es also Heldenhaftes zu berichten? Die summarische Selbstkritik, von der man, nach den bekannten Tatsachen, nicht verlangen muss, dass sie zur selbstquälerischen Bezichtigung zu steigern sei, wäre genug gewesen. Das „Erlebnis am Rande“ macht dann einen Eindruck, dass man m. E. nicht annehmen kann, die Episode stehe bloß da, weil es doch mit Rücksicht auf den epischen Charakter des Stücks auch ein paar szenisch ausgestaltete Episoden über das summarische Erzählen hinaus geben müsste; und ihr Zweck ist auch nicht allein der, in der autobiografischen Legende eine hübsche anekdotische Ursprungsgeschichte der eigenen Bekehrung zum Marxismus unterzubringen. Was hier vorliegt, ist vielmehr ein absolut charakteristischer und übers Individualbiografische weit hinaus symptomatischer Ausdruck für das tiefe Bedürfnis (einer ganzen Schriftsteller-Generation), doch nicht *nur* durch kritische Selbstdistanz und ‚schonungslose Offenheit‘ zu glänzen, sondern auch durch etwas handfestere Taten beglaubigen zu können, dass man *im Inneren immer* schon zu den Guten gezählt hat. Also rettet Kipphardt eine Katze. Ein – nein, gewiss, kein Held, bewahre – aber ein ‚guter

Deutscher‘ im Kleinen. Wenn man sich nun an die vielen Episoden in *März* erinnert, wo das Wesen des Protagonisten am Empathieobjekt des Tiers demonstriert wird, so erkennt man darin ein Schema, dem die fiktionale Traumarbeit Kipphardts Mitte der 1970er Jahre noch immer folgt.

Hier lässt sich unmittelbar eine weitere Episode aus *300 Zeilen Leben* anschließen, die vom Anfang des Texts stammt, aus der Kindheitserzählung. Es handelt sich um die erste ausführliche *Szene* des gesamten Texts, der nur eine kurze einleitende Leseransprache (mit koketter Bescheidenheitsgeste: Mein Leben ist eigentlich gar nicht interessant, aber die Redaktion hat mich gebeten ...) und den wenigen Zeilen umfassenden narrativen Einstieg in die eigentliche Lebenserzählung (von dem gleich noch die Rede sein wird). Nebenbei sei bemerkt, dass der Text insg. *drei* Passagen enthält, die im engeren Sinne als *Szenen* bezeichnet werden können; natürlich variiert die Narration hinsichtlich Ausführlichkeit und Konkretheit der Darstellung kontinuierlich, die drei Szenen sind nicht die einzigen Episoden, die aus dem summarischen Erzählfluss herausragen; aber diesen drei Episoden kommt doch durch ihre singulativ-szenische Gestaltung eine besondere Bedeutung zu: Es sind sozusagen die Kernszenen der biografischen Erzählung. Die dritte Szene neben der Katzenrettung im Kriege und der folgenden Szene ist die Beschreibung eines Besuchs im Konzentrationslager Dürrgoy (wohl etwa 1933 oder '34), wo sein Vater (als Sozialdemokrat) interniert ist. Das war sicherlich ein einprägsames Erlebnis, aber eine gewisse argumentative (apologetische) Funktion in der Ökonomie des Texts schimmert doch durch: Die Verhaftung des Vaters beglaubigt und begründet als Fundamentalfaktum die zweifellose und *von Anfang an bestehende* Opposition gegen den Nationalsozialismus.

Nun aber zu der Szene, mit der Kipphardt seine Kindheitserzählung eröffnet, ja die – es handelt sich ja um einen sehr kurzen Text – als die am ausführlichsten ausgestaltete Episode der Kindheitserzählung fast geradezu als *ein Bild* für seine Kindheit im Ganzen steht:

Mit fünf Jahren wurde ich nachts geweckt. Ich hörte streitende Stimmen, das Heulen eines Kindes und die feste Beteuerung meines Vaters, daß ein fünfjähriger Junge außerstande sei, irgend jemandem auch nur annähernd solche Verletzungen, wie die vorgewiesenen, beizubringen. Ich wurde gerufen und gab zu, den Sohn des Schlossermeisters so geprügelt zu haben, daß der Arzt hinzugezogen werden mußte. Ich war dazu gekommen, als der Junge, dem ich ohnehin gram war, einen angebundenen Hund mit einer Pferdepeitsche auspeitschte. Ich wurde nicht bestraft, vielmehr beobachtete ich bei späteren Anlässen, daß mein Vater meine Rauflust eher wohlwollend betrachtete. So wurden Prügeleien zu meiner Lieblingsbeschäftigung, ich wollte der Welt – und das war das Dorf – irgend etwas heimzahlen. Das machte mich natürlich nicht beliebt. Es war vielen Kindern unter Strafe verboten, mit mir zu

spielen, und ich mußte dauernd auf der Hut vor rachelüsternen Dorfbewohnern sein. (SdW 8)

Nicht ohne einen gewissen Beiklang von Stolz präsentiert sich Kipphardt hier als *enfant terrible*; was eigentlich eher als ein deutlich gestörtes Sozialverhalten, eine durchaus bedenkliche Gewalttätigkeit zu beurteilen wäre, wird hier als ein allenfalls etwas ungestümer Ausdruck einer naturwüchsigen ethischen Sensibilität, ja Herzensreinheit schöngeschrieben: Das arme Hundchen! – Die mythische Verdichtung der eigenen frühen Lebensgeschichte in dieser Szene läuft ganz auf das hinaus, was Kipphardt auch zwanzig Jahre später noch unter all seinem Kausal- und Herleitungs- und Erklärdenken als absolute, beinahe transzendente Begründung zur Hand war: den Mythos einer vor aller äußeren Erfahrung, Prägung und Empirie überhaupt bestehenden und wirksamen, intuitiven oder einfach naturgegebenen Rechtherzigkeit.

Allerdings gibt es zusätzlich immer auch ein äußeres Faktum, das die (im Innern schon vorhandene) Anlage hervorbringt. In *März* ist es die Hasenscharte, die Selberlebensbeschreibung von 1953 dagegen beginnt wie folgt:

Ich hieß „der Rote“, wie mein Vater hatte ich rötliches Haar. [...] die Kinder meines schlesischen Heimatdorfes riefen „Rudschadel“ (Rotschädel), und ich fiel über jeden her, der dieses Wort aussprach. Ich fand es erniedrigend und ehrend zugleich. Erniedrigend, weil die Rothaarigen als heimtückisch und häßlich gelten, ehrend, weil es mich außerhalb der Dorfgesetze stellte. (SdW 8)

Ja, die Hauptsache ist doch eben, dass man jedenfalls irgendwie, auf die eine oder andere Art, *Außenseiter* gewesen ist. Für den, der aus der Untersuchung der literarischen Transformationen des Biografisch-Tatsächlichen Erkenntnis gewinnen will, ist es indes doch vielleicht der Mühe wert, zwischen der einen *oder* anderen Art genauer zu unterscheiden. Eine Gegenüberstellung zweier Passagen ist hier sehr ausschlussreich – die eine aus *März*, die andere aus autobiografischen Aufzeichnungen, die Kipphardt im Anschluss an eine 1977 unternommene Reise nach Schlesien, an die Orte seiner Kindheit, in seine Notathefte schrieb und die in der Werkausgabe aus dem Nachlass veröffentlicht wurden; die hier interessierende Notiz stammt aus dem Jahr 1980 (da arbeitete Kipphardt u. a. an den *Traumprotokollen*). Es handelt sich hier nicht, wie bei den zuvor präsentierten Auszügen, um strukturelle Ähnlichkeiten und Analogien auf Ebene von Denkfiguren, Motiven, Erzählschemata, sondern diesmal um eine konkrete Beziehung der direkten Transformation autobiografischen

Erinnerungsmaterials in die Romanfiktion. Die Szene aus *März* stammt aus dem Schul-Kapitel „Rekonstruktion einer vorklinischen Karriere 2“.

März

Klassenfoto. Der Sohn des Gendarmen hatte vermutlich die Pflicht zum Gegenteil von mir, stark, laut und froh, sollte er sich stämmig behaupten. Ich aber wollte das nicht und wich in blauen Sandaletten dem Ernst des Lebens gern aus, wartete im Klosett bis alle Schüler nach Schulschluß lärmend den Schulberg verlassen hatten, dann fuhr ich aufatmend heim. Aber es warteten oft, wenn man den Sündenbock brauchte, radelnde Viertkläßler und sperrten mir den Weg. „Stockschnupfen, Stockschnupfen“, riefen die um mich her Radelnden und griffen nach meiner Sommermütze. Auch Erstkläßler riefen danach, wenn sie mich sahen, „Stockschnupfen“, denn sie riskierten rein gar nichts. (M 44)

Kipphardt, autobiograf. Erinnerungen (1980)

Die Schule lag auf einem kleinen Berg über der Kirche und dem Friedhof. [...] Wenn die Schule aus war, riß jeder den Tornister aus der Bank und stürmte hinaus, rannte den kleinen Berg die Kirchhofmauer entlang auf die Straße hinunter. Jeder versuchte der erste zu sein, andere zur Seite zu drängen, Sieger zu werden in dieser sportlichen Konkurrenz. Ich gehörte meist zu den ersten, war gelegentlich der erste überhaupt, wollte aber immer der erste sein. Das zu erreichen, ordnete ich an, daß mich keiner überholen dürfe, denn ich war der stärkste Junge in der Klasse, von Schulze gelegentlich gefährdet, einem mehrfach sitzengebliebenen Landarbeiterjungen, der kein Interesse am schnellen Lauf zeigte. Meine Anweisung wurde einige Tage befolgt, mit Groll als ich die Demütigung verschärfte und den Berg nur noch im Dauerlauf hinunterrannte. Da beschwerte sich Irma Kern, ein unscheinbares, fleißiges Mädchen mit dicken Zöpfen, beim Lehrer März, der mich vermahnnte. Ich drohte Irma mit Prügel, wenn sie mich noch einmal verpetzen würde, puffte probeweise auf ihren Arm. Am nächsten Tag meldete Irma Kern meine Androhung, die mir neuerliche Vermahnung einbrachte. Außer Sichtweite der Schule stellte ich Irma Kern, knuffte sie, zog an ihren Zöpfen, gab ihr Kopfnüsse und drohte mit wirklicher Prügel. [...] (RBS 274 f.)

Das Kräfteressen zwischen Kipphardt und Irma Kern ging, nach Kipphardts Erinnerungen, noch eine Weile weiter, indem das Mädchen den Gewalttäter jedes Mal anzeigte, dieser mit Stockschlägen und Nachsitzen bestraft wurde, sich daraufhin rächte, was wiederum angezeigt wurde, „bis ich den Kampf mit Irma Kern aufgab“. Die Moral von der Geschicht', mit der Kipphardt die Episode beschließt: „Wenn ich an einen Beispiel für stumme Hartnäckigkeit denke, denke ich noch heute an das blasse Mädchen I. K.“ (275). Es liegt nahe, diesen Schlusssatz als Ausdruck einer gewissen Hochachtung zu lesen, mithin die gesamte Skizze als

Darstellung einer lehrreichen Erfahrung, in der die Kontrahentin Irma Kern eine gewaltfreie Alternative zum brachialen Durchsetzungsvermögen des erinnerten Ichs verkörpert, also etwas (im Sinne des späteren Schreibers, des Erinnernden, reflektierenden Ichs) Positives. Ein gewisser Zweifel an der positiven Bewertung der Person „I. K.“s in Kipphardts Erinnerung bleibt dennoch, wenn man Kipphardts negative Beurteilung der Institution Schule und der Autoritätsperson Lehrer bedenkt; zusammen mit der irgendwie verächtlich klingenden Formulierung „die gerechtigkeitsgläubige Irma Kern“ könnte das Anlass zu einer Verunsicherung sein, wie die Episode denn eigentlich zu lesen sei. Bedenkt man die (am *März*-Roman exemplarisch zutage tretende) oftmals extrem individualistische Konzeption besserer Menschlichkeit in Kipphardts Denken, so ist in dieser Episode – bei aller klar selbstkritischen, distanzierten und unbeschönigten Beschreibung des eigenen Verhaltens – eigentlich am Ende doch *er selbst* derjenige, der immerhin redlich auf sich selbst gestellt blieb: ein einsamer Wolf, der zwar alle terrorisiert, aber dabei immerhin Außenseiter bleibt, worauf es bei Kipphardt vor allem anzukommen scheint. Das Mädchen dagegen ruft die Staatsgewalt zuhilfe. Freilich kann man es auch so sehen, dass der Lehrer, wenn auch an sich eine eher negative Figur und Vertreter einer selbst nicht gerechten/gewaltfreien Gesellschaftsordnung, im kindlichen Horizont doch eben die Instanz ist, die so etwas wie ‚Rechtsstaatlichkeit‘ vertritt; Irma Kerns Appellieren an diese Instanz wäre mithin – im Rahmen der gegebenen Möglichkeiten und ihres sozialen Horizonts – als ein Beharren auf einer überindividuellen, allgemeinverbindlichen Gerechtigkeit positiv zu bewerten. – Eine solche Analyse der Episode (die freilich etwas arg ‚hellhörig‘ anmuten mag) lässt sich als Beispiel dafür anführen, wie der latente Heroismus in dem Grundkonflikt zwischen Ich und Gesellschaft von Kipphardts Privatmythologie noch den Versuch eines radikal selbstkritischen Bekenntnisses untergräbt und einen leisen Beigeschmack von Selbstgefälligkeit auch dort noch erzeugt, wo vielleicht gar nichts dergleichen intendiert war.

Alexander März jedenfalls, in dem Kipphardt seinen Gegenentwurf angelegt hat, lässt sich alles gefallen, er wehrt sich nicht, weder auf die männlich-sportlich-individualistische Auge-um-Auge-Art, noch wie Irma Kern durch Appell an die höhere Instanz. März’ Sanftmut ist somit ganz offenkundig auch ein Gegenentwurf zu der Gewalttätigkeit der eigenen Persönlichkeit des Autors. Die Episode mit dem Schulschluss-Wettrennen ist ganz offensichtlich eine Transformation der autobiografischen Erinnerung. Bemerkenswert ist aber, dass die letztere erst *später* (1980) niedergeschrieben wurde: *nach* seiner fiktionalen Verarbeitung in *März*. Das Eingeständnis der wahren biografischen Sachlage wird, zumindest als explizit ausgesprochenes (niedergeschriebenes), der fiktionalisierenden Umschrift

nachgereicht. Diese könnte mithin ebenso sehr als *Wunschbild* wie als bewusster Gegenentwurf bewertet werden. Das Entscheidende scheint mir letztlich Folgendes: Kipphardts Romankonzeption stellt – nicht nur als exzentrische Perspektive auf die kollektiv akzeptierte Norm, sondern auch als *Identifikations-* und *Projektionsfigur* – einen Außenseiter ins Zentrum, dessen ganzes Wesen gleichsam *konstitutionell* der Gewalt, die laut Kipphardts Analyse das systemische Prinzip der Gesellschaft ist, entgegengesetzt, ja der sozusagen *von innen her* und von allem Anfang an ‚immun‘ (oder vielleicht auch bloß ‚allergisch‘?) ist.

Das Faktum seiner *eigenen* (und von ihm selbst bezeugten) Gewalttätigkeit zu erklären, unternimmt Kipphardt nicht. Ja, er unterlässt selbst die Reflexion dieses Faktums – das heißt die nähere Auseinandersetzung mit *seinem* eigenen 'Wesen'. Anstelle einer solchen setzt er – wie es das erprobte Verfahren im Umgang mit letztlich *allen* fragwürdigen Aspekten der eigenen Biografie ist – den Mythos einer gleichsam intuitiven Opposition, die das Ich, wie ‚schonungslos‘ auch immer es in seinen problematischen Aspekten offengelegt wird, letztlich doch immer ganz gut dastehen lassen. Diese strategisch effiziente Kombination aus der rhetorischen Pose der Konfession und der gleichzeitigen Selbststilisierung zum Aufrechten gleichsam *von Natur aus* ist durchaus typisch für die Nachkriegsliteraten der ‚Inneren Emigration‘. Dass er selbst als Kind der *bully* gewesen ist, der die anderen verdrosch und terrorisierte, ist für Kipphardt offenbar so lange verkraft- und mit dem eigenen Selbstnarrativ ohne fundamentale Verunsicherungen vereinbar (dem eigenen Selbstbild integrierbar), als er sich nur zum *Außenseiter* stilisieren kann. Auch die falscheste Form von ‚Widerstand‘ oder Rebellion ist noch Ausweis des eigenen Nicht-Einverstanden-Seins mit der Welt, wie sie ist, und *das* ist die Hauptsache.

[iv.] Ästhetische Fehlleistungen als Symptome Kipphardt hat diese (entscheidende) Differenz zwischen sich und der März-Figur nicht gänzlich unterschlagen. Als Gemeinsamkeit zwischen „uns beiden“ identifizierte er „sicher ein von mir früher nicht erkanntes, aber doch erlebtes Außenseitertum. Mit dem Unterschied, dass ich immer derjenige war, der die anderen zu Opfern machen wollte. Da mußte ich umdenken bei März“ (M-A 302; auch diese Bemerkung – aus einem Interview – stammt aus dem Jahr 1980). Es handelt sich also keineswegs um Verleugnung. Mir ging es hier nur um die Transformationswege, die – hier als eine Art von ‚Traumarbeit‘ aufgefassten –Entstellungsprozesse und die dabei zum Einsatz kommenden (literarischen) Verfahrensweisen, die aus dem Material bestimmter biografischer Komplexe bzw. aus deren Verarbeitung in der (z. T. vorliterarischen) Selbsterzählung Inhalt und Form des ‚manifesten‘ Texts bilden. Beschließen will ich dieses Kapitel aber nicht mit den literarischen (Wunsch-)

‚Träumen‘, sondern mit einem kurzen Blick auf einige der ‚Fehlleistungen‘, die in dem Verarbeitungsprozess nicht ausbleiben. Denn wenn es sich für Kipphardt insgeheim und bisweilen gar nicht so insgeheim darum handelte, sich in März ein sanfteres Alter-Ego zu erschaffen, eine alternative Ich-Erzählung, die den eigenen Außenseiter-Mythos in eine andere Geschichte umschrieb und dabei um entscheidende Aspekte korrigierte – oder etwas positiver ausgedrückt: Wenn *März* (ich will es eigentlich gern so sehen) der allemal ehrenwerte Versuch, die redliche Bemühung war, „umzudenken“: dann gehört zu der kritischen Würdigung dieses Versuchs, dieser literarischen Problembehandlung (die in einigen Aspekten erkennbar den Charakter einer therapeutischen Selbstbehandlung hat) auch die Markierung der symptomatischen Stellen, an denen die Konstruktionsfehler an Unstimmigkeiten und Widersprüchlichkeiten sichtbar werden und deutlich machen, wo das Umdenken nicht recht gelungen oder gar in eklatanter Weise misslungen ist. Ich beschränke mich hier auf zwei Beispiele – es wurden auch im Vorangehenden schon einige genannt und es folgen im letzten Teil der Arbeit noch weitere.

März wird im Roman immer wieder als in auffallender Weise sexuell gehemmt beschrieben; das Thema sei schambehaftet, der Patient vermeide es auch weitgehend -- Folge der destruktiven Sexualerziehung. Einschlägig etwa das folgende Fragment:

Kofler. Die Aufgabe, eine Frau zu zeichnen, verwirrte März stark. Mehrfach aufgefordert, zeichnete er schließlich eine Art von Ausschnittbogen und bezeichnete die Körperteile. Einige Körperteile benannte er aber nicht. (M 51)

Die Bildbeschreibung bezieht sich auf eine authentische Zeichnung Ernst Herbecks (abgebildet in Navratil, S&K). Ein wenig im Widerspruch zu der Charakterisierung März' als völlig gehemmtes Opfer entfremdender Erziehungspraktiken und unaufgeklärter Sexualmoral scheint mir indes der Sprachduktus, mit dem Kipphardt März regelmäßig von den Dingen handeln lässt, zu denen er ein so scham- und angstbehaftetes Verhältnis oder beinahe Nicht-Verhältnis habe. Da ist nach beständig von „Möse“, „Fotze“, „Fut“ die Rede, vom „Schwanz“ auch hier und da, vom „Vögeln“, abgebrüht libertine Sprachgebärden, die vielleicht irgendwie ‚befreiend‘ sein sollen; bemerkenswert ist dabei, dass Kipphardt in eigenem Namen (etwa in den vorderhand an sich selbst gerichteten Notaten oder in privaten Briefen) eher nicht so spricht, sondern i. d. R. zu einer neutraleren Ausdrucksweise neigt, diesen Kraftstil also im literarischen Schreibmodus eigens aktiviert. (In diesem Punkt wäre das Verhältnis von Autor und Figur fast einmal umgedreht: März nicht Kipphardts zarteres, sondern sein Berserker-Alter-Ego.) Was auch immer die Intention hinter dieser Registerwahl sein mag, jedenfalls

scheint sie mir nicht unbedingt als Landessprache der herrschaftsfreien Utopie geeignet, für die März nach Kipphardts Konzeption stehen soll. Hier hat offenbar eine zeitgeistbedingte Programmatik kraftmeierischer Unbürgerlichkeit mit dem Fiktionsplan interferiert und dessen glaubwürdige Umsetzung merklich beeinträchtigt. Aufs unangenehmste gemahnt die Sprache, mit der gegen sexuelle Verklemmtheit angekämpft wird, an die vitale Männlichkeit, den deprimierend paschapatriarchalen Habitus der nur äußerlich androgynen Sexmänner der Hippiekommunen, den Che-Guevara-Machismo der revolutionären Heroen, die unter all dem Erneuerungsfuror die allerältesten Egotrips reinszenierten.

In einer anderen Episode, auf die ich hier nicht näher eingegangen bin, erinnert sich März an die Bestrafung für ein Vergehen, ohne sich entsinnen zu können, worin sein Vergehen überhaupt bestanden hatte; in Klammern wird aber ganz beiläufig als möglicher Anlass der Bestrafungsaktion erwogen: „(Waren die Zahnkarpfen krepirt?)“ (31). Die sprachliche Rohheit weist hier symptomatisch auf die Falschheit der fiktionalen Konstruktion: Es ist zwar für den Leser nicht ersichtlich, woran die Zierfische gestorben sein könnten – man kann wohl eher nicht annehmen, dass es die Folge von irgendeinem böartigen Scherz des Kindes sein sollte, denn März ist ja die Sanftheit in Person, die selbst mit einer gefangenen Fliege noch Mitleid hat (also so buchstäblich wie sprichwörtlich ‚keiner Fliege etwas zuleide tun kann‘); aber selbst wenn die Fische nur durch Vernachlässigung etwa gestorben (also wohl verhungert oder im verschmutzten Wasser verendet) wären, so stellt doch die demonstrativ saloppe und beiläufige Art, mit der dieses Versäumnis in der Erinnerung erwogen wird, die ganze Sache als eine Art kindlichen Kavaliersdelikt dar (ein im Sinne des Autors kindliches Kind soll schließlich träumerisch und frei sein, da kann man die Bedürfnisse von ein paar Aquariumsfischen schon mal vergessen, während man die eigenen Leiden in die verwundeten Leiber der Fliegen projiziert). Das Falsche wird offenbar an der Inkongruenz zwischen der ausgestellten großen Sensibilität und Empathie des Protagonisten mit allem Leben und dem studiert unzimperlichen Stil, in dem ein (für *andere*) leidvolles Geschehen kräftig-deftig mit einem Happs weggebissen wird. Hier liegen die Dinge also ganz ähnlich wie beim Thema Sexualität, wo März durchgängig als die personifizierte Sensibilität behauptet wird, während ihm Kipphardt allenthalben Kraftausdrücke in den Mund legt, mit denen sich der schüchterne, ja geradezu (als armes Opfer einer völlig verkorksenden Sexualerziehung) verklemmte März, offenbar vor allem zur Ergötzung des am Kräftig-Deftigen stark interessierten Autors, recht antibürgerlich als vitalitätsstrotzender Libertin und Träger eines urwüchsigen erotischen Realismus profilieren muss.

Immer wieder spürt man im Verlauf der Romanlektüre, wie das Bedürfnis des Autors nach kraftvollen Gebärden der Abgrenzung, die narzisstische Lust am Pathos des Außenseitertums auf die Figur übergreift und die subversiv sanfte Art des Kindmenschen Alexander in einen berserkermäßigen Vitalismus verkehrt. An solchen Stellen spürt man, dass die Triebkraft hinter solcher Verve nicht sowohl die sachlich-kritische Gesinnung des aufgeklärten Schriftstellers ist, als vielmehr ein Abkömmling des panischen Ich-Gefühls des jungen Dichters, das in jener Feldpost vom 20.11.1943 sich bekundet in dem Ausruf des unbedingten Verlangens, *anders* zu sein, bloß nicht so wie *alle*. Man kann nur spekulieren, aber geradezu haltlos ist es nicht, hier einen Zusammenhang zu dem vertracktesten Komplex der eigenen autobiografischen Künstlererzählung zu vermuten, zum Komplex – zum Mythos, zur Fiktion – der ‚inneren Emigration‘. Je bescheidener, unrühmlicher die Anfänge – auf die der große Herleiter Kipphardt doch gerade so viel Wert legte – in Wirklichkeit gewesen sind, desto fulminanter später die rhetorischen Oppositionsposen im Ästhetischen. Den dort, im Ästhetischen, erscheinen die Symptome. (In Interviews, Briefen u. dgl. macht Kipphardt einen deutlich anderen, sozusagen zivileren Eindruck, ohne in seinen inhaltlichen Positionen irgend vom Gehalt seiner literarischen Werke abzuweichen.) So hat in dem durch Erkenntnis und Einsicht (als Folgen jenes schicksalhaften Bücherfundes am Schauplatz der couragierten Intervention gegen den Katzenschänder) geläuterten kritischen Schriftsteller der bloß blind revoltierende Schläger von einst heimlich überlebt und treibt ein ungutes Wesen noch dort, wo der Autor mit besten Intentionen einen schöneren Entwurf zu skizzieren sich anschickt.

III/6

Sebald, *Il ritorno in patria*:

Schriftstellerlegende und kollektiver Mythos

Bereits in der frühesten Rezeption von *SG*, den zeitgenössischen Rezensionen der journalistischen Literaturkritik, wurde die Bedeutung des vierten Teils für das Ganze des Buchs hervorgehoben. Andreas Isenschmid, der seinerzeit ein ausführliches Interview mit Sebald führte (soweit ich weiß das *erste* Interview mit Sebald als Schriftsteller), stellt zunächst die Frage, was „das Verbindende im ganzen Buch“ sei (EIS 67f.). Und der Interviewer selbst gibt eine Antwort: das „Ich“, und erläutert dies mit der Erklärung, die die obsessiv wiederkehrenden Motive durch die Kindheits Erzählung im vierten Teil erhielten. Etwas wissenschaftlicher, narratologisch formuliert, handelt es sich um die Frage des *motivationalen Zusammenhangs*, wobei man aufgrund des besonderen Aufbaus von *SG* leicht an die Grenzen einschlägiger narratologischer Modelle und Terminologien gerät. Denn es handelt sich um das Problem, den narrativen Zusammenhang eines Texts zu beschreiben, der aus vier eigenständigen, separaten Erzählungen besteht und doch erkennbar keine bloße Sammlung, sondern ein kompositorisches Ganzes und eine Einheit nicht bloß im ästhetisch-kompositorischen Sinne (wie etwa eine Sammlung unverbundener Kurzgeschichten, ein Gedichtzyklus o. dgl. sich durch eine gewisse Einheitlichkeit im Stil, in der Thematik, Stimmung etc. auszeichnen kann, ohne dabei einen übergreifenden Erzählzusammenhang aufzuweisen), sondern auch im narratologischen; die erzähltheoretische Begriffsbildung geht bei der Kategorie der Motivierung doch eher vom Zusammenhang eines Texts aus, der *eine* durchgehende Erzählung darstellt, sei sie auch „locker-episodisch“ in relativ eigenständigen Teilstücken aufgebaut. In der bekannten Systematik von Martínez/Scheffel etwa käme für die Beschreibung des *Gesamtzusammenhangs* aller vier Teile von *SG* am ehesten die Kategorie der kompositorischen Motivierung infrage – von einer kausalen Motivierung kann man übergreifend nicht sprechen, auch wenn sich sagen ließe, dass Dr. K.s Reise in gewisser Hinsicht die spätere Reise des Ich-Erzählers (als Wiederholung oder Nachstellung) motiviere; aber zur Beyle-Geschichte lässt sich kein direkter kausaler Zusammenhang herstellen, und auch eine finale (im Plan einer überirdischen Providenz begründete) Motivierung wird allenfalls punktuell angedeutet in den zahlenmystischen Koinzidenzen und sonstigen Querbezügen, ergibt aber kaum eine Gesamtperspektive. Freilich soll hier kein großes

Problem aus diesen theoretischen Mängeln gemacht werden – man kommt ja mit der Alltagssprache weiter, wo die wissenschaftliche Begriffsbildung versagt, und nur im Rahmen des Spezialistendiskurses der Erzähltheorie ist ein solches ‚Desiderat‘ Anlass zu größerem Aufwand. Ich wollte hier nur knapp auf diese Sachlage verweisen, weil das theoretische Problem der narrativen Motivierung im Fall von *SG* eine doch recht interessante praktische Relevanz hat; zu weiteren literaturwissenschaftlichen Meta-Reflexion über das terminologische Angebot besteht indes keine Not. Die Themenstellung der vorliegenden Untersuchung enthält im Übrigen ja bereits als Vorannahme eine Antwort auf die Frage nach dem Zusammenhang von *SG*, die an dieser Stelle allerdings nochmals etwas näher zu reflektieren ist:

Denn *SG* soll ja hier *als Ganzes* als eine Krankengeschichte – „Künstlerkrankengeschichte“ – gelesen werden. Das heißt aber, dass man tatsächlich das Ganze als *eine* einzige Fallgeschichte liest, was insofern ein wenig strapaziert wirkt, als es ja mindestens drei verschiedene Protagonisten gibt (Beyle, Dr. K. und „W. Sebald“/Ich-Erzähler). Entscheidend scheint mir hier der vierte Teil des Buchs, ferner auch die deutlichen quantitativen Differenzen zwischen den Ich-Teilen (*AE* und *RP*) und den Er-Teilen (*DrK* und *Beyle*). Wenn es nur die drei ‚italienischen Reisen‘ wären, so könnte man in der Tat eher von einer *Sammlung* von ‚Fällen‘ oder, wie der Autor selbst, von einem „Triptychon“ sprechen, das nach dem seriellen Prinzip der Kasuistik eine kleine Folge von Fallgeschichten als Parallel- oder Vergleichsfälle unter dem Oberbegriff der ‚Künstlerkrankheit‘ bzw. der titelgebenden Schwindel-Symptomatik versammelt. Als Untertitel des Buchs würde dann durchaus passen: *Drei Fallgeschichten*. Der vierte Teil allerdings scheint zunächst aus der Komposition herauszufallen: Hier fehlt der Italienbezug als augenfälligstes tertium comparationis (er wird zwar über den italienischen Titel, der auf eine Monteverdi-Oper und mittelbar auf die *Odysee* anspielt, oberflächlich hergestellt, ist inhaltlich aber kaum vorhanden); und auch die chronologische Kontinuität und geografische Kontiguität zwischen der zweiten Italienreise des Ich-Erzählers im Spätsommer 1987 in *AE* und der Reise nach Süddeutschland im darauffolgenden Herbst ist zunächst bloß eine äußerliche, oberflächliche. Werfen wir an dieser Stelle einen Blick auf die Anfangssätze von *Il ritorno in patria*:

Im November 1987, nachdem ich die ausgehenden Sommermonate mit meinen verschiedenen Arbeiten beschäftigt in Verona, die Oktoberwochen aber, [...] in einem weit oberhalb von Bruneck, [...] gelegenen Hotel verbracht hatte, faßte ich eines Nachmittags, als der Großvenediger auf eine besonders geheimnisvolle Weise aus einer grauen Schneewolke auftauchte, den Entschluß, nach England zurückzukehren,

zuvor aber noch auf eine gewisse Zeit nach W. zu fahren, wo ich seit meiner Kindheit nicht mehr gewesen war. (RP 187)

Noch weniger als am (ansonsten recht ähnlichen) Anfang von *All'estero* wird hier irgendetwas *erklärt*. Die Entscheidung des Erzählers, nach – wie man sich ausrechnen kann und wie später auch explizit gesagt wird (cf. RP 202) – gut dreißig Jahren erstmals seinen Geburtsort wieder aufzusuchen, hängt möglicherweise mit seinen Erfahrungen während der (beiden) Italienreise(n) zusammen, ja geht vielleicht sogar daraus hervor, es wird aber jedenfalls nicht weiter ausgeführt; auch hier keine wirkliche Kausallogik. Es scheint mir in dieser Hinsicht überaus bezeichnend, dass Sebald selbst im Isenschmid-Interview auf die Frage nach dem Gesamt-Zusammenhang eher eine ‚technische‘ Antwort gibt: Der Zusammenhang werde gestiftet durch rekurrente Daten (was ich hier Zahlenmystik genannt habe), die Wiederkehr von Lokalitäten und Ortsnamen, über „emotionale Identifikationen und rekurrente, sich wiederholende Motive“ (EIS 68). Das ist deskriptiv recht zutreffend, weicht aber der Frage des Interviewers beinahe aus. Die Anmutung eines durch motivische Querbezüge und Nahtstellen eher sekundär zum ästhetischen ‚Ganzen‘ zusammengeflochten Sammelsturiums ist einerseits natürlich Programm, andererseits aber auch so etwas wie eine eher oberflächlich-‚formalistische‘ Entsprechung eines durchaus vorhandenen ‚tieferen‘ Zusammenhangs.¹ Dieser wäre narratologisch wie folgt zu beschreiben:

Es liegt nahe, anzunehmen, dass die weitaus umfangreichere Ich-Erzählung die Haupt-Erzählung darstelle. Dr. K. und Beyle würden dann eine funktionell untergeordnete Rolle spielen: als, wie Sebald selbst formulierte, „Folien“ für die Selbstreflexion des erzählenden Ichs, zu dessen Leser-Biografie sie zum einen gehören, und zum anderen, als Künstlerfiguren, auch als Vergleichs- und Kontrastfiguren (oder -fälle). Freilich wird durch den Einbezug dieser beiden anderen Figuren der Reflexionsraum sehr erweitert, über den historischen Zeitkontext u. a. Spezifika des Lebenslaufs und der Zeitgenossenschaft des Ich-Erzählers hinaus, ins Überindividuelle. Diese Funktion des Transzendierens der rein persönlichen

¹ Dieser Gedanke sei hier nur andeutungsweise mit zwei Zitaten erläutert; das erste stammt von Sebald selbst, aus dem ersten Herbeck-Essay, wo Sebald über „die Wortverbindungen Herbecks“ schreibt, dass „deren einzelne Teile oft eher manuell als logisch miteinander verknüpft scheinen“ (BU 138) – was man, mutatis mutandis, doch auch auf den von Sebald beschriebenen Zusammenhang seines eigenen Buchs beziehen könnte. Und Almut Laufer hat ihrer Analyse von SG ein Zitat aus Freuds *Traumdeutung* vorangestellt, das wirklich geistreich gewählt ist und mir auch hier sehr gut zu passen scheint: „Druck der Zensur, nicht Aufhebung der Zielvorstellungen ist die richtige Begründung für das Vorherrschen der oberflächlichen Assoziationen. Die oberflächlichen Assoziationen ersetzen in der Darstellung die tiefen, wenn die Zensur diese normalen Verbindungswege ungangbar macht. Es ist, wie wenn ein allgemeines Verkehrshindernis, z.B. eine Überschwemmung, im Gebirge die großen und breiten Straßen unwegsam werden lässt; der Verkehr wird dann auf unbequemen und steilen Fußpfaden aufrechterhalten, die sonst nur der Jäger begangen hat.“ (Zit. n. Laufer 2010: 219; dort Quellenangabe: Freud-Studienausgabe Band 2, 507 f. – In den *Gesammelten Werken* findet sich die Stelle auf S. 535 f. im Doppelband II/III.)

Geschichte ist sicherlich wichtig, und insofern kommt den beiden großen Schriftstellervorfahren als ‚Juniorpartnern‘ doch auch eine eigene Bedeutung über die ‚Folien‘-Funktion hinaus zu. Andererseits bleiben die beiden kürzeren Stücke der Hauptidezählung doch insofern *untergeordnet*, als – nicht zuletzt durch die fiktionalisierenden Eingriffe unter der Regiegehalt des erzählenden Ichs – die fremden Autorenbiografien letztlich vor allem auf eine Problematik bezogen werden, die zwar überpersönlich generalisierbar ist, aber doch primär aus der eigenen Biografie des Ich-Erzählers hergeleitet wird. Denn nach dem Schema der psychoanalytischen Fallgeschichte ist das Hauptstück der Analyse in *SG* die Rekonstruktion der frühen Subjektgenese, die Kindheits- als Ursprungsgeschichte. Hier ist abermals der markante Unterschied hervorzuheben, dass die Kindheitsgeschichte bei Sebald *am Ende* des Buchganzen steht – im Gegensatz zu Kipphardt, der (nach einer quasi proleptischen Exposition) chronologisch mit der Ursprungsgeschichte *beginnt*. Freilich ist die psychoanalytische Krankengeschichte und ätiologische Lehre nicht die alleinige Quelle eines solchen Erzählschemas. Die Kindheitsgeschichte stellt ja auch in vielen Entwicklungs- und Bildungsromanen eine wichtige (mitunter auch als ätiologisch zu beschreibende) Makro-Episode dar. Allerdings ist im Falle von *SG* die psychoanalytische (und speziell die Freud’sche) Fallgeschichte zweifellos als ein wesentliches Referenzmodell zu identifizieren – ganz konkrete Indizien dafür (im Form sowohl von direkten Anspielungen auf ganz bestimmte Krankengeschichten Freuds als auch von abstrakteren Elementen wie einzelnen inhaltlichen oder strukturellen Motiven) werden uns im Laufe der folgenden Textanalysen begegnen; aber schon die Anordnung der Teile verweist auf den analytischen ‚Plot‘ des Freud’schen Rekonstruktionsdramas. Auch die Kindheitsgeschichte in *SG* wird im Gestus der *Rekonstruktion* präsentiert, aber im Unterschied zu Kipphardt, der seine ätiologische Erzählung direkt „Rekonstruktion“ überschreibt, wird bei Sebald der archäologische ‚Grabungsprozess‘ selbst viel eingehender beschrieben: Die Kindheitserzählung wird eingerahmt von und festgemacht an der Darstellung der Bemühungen des Ich-Erzählers in der Gegenwart (1987), die Vergangenheit zum Leben zu erwecken.

Eine solche Kindheitsrekonstruktionserzählung gibt es nun *nur* für den Ich-Erzähler, und es werden in ihrem Verlauf nachträglich nicht nur dessen Obsessionen aus der kindlichen Frühgeschichte erklärt, sondern diese enthält auch letztlich die Motivierung (im narratologischen Sinn) für die Zugehörigkeit der Beyle- und Dr.-K.-Geschichten zur Geschichte des Ichs (siehe unten). Mithin ist *Il ritorno in patria* – der oberflächlich am meisten aus dem einheitlichen Rahmen der italienischen Reisen und Künstlererzählungen

herausfallende Teil des Buchs – tatsächlich der das Ganze integrierende Teil. „Am Ende, [...] scheinen sich manche Kreise zu schließen“, heißt es in einer zeitgenössischen Rezension zu *SG* von Martin Meyer.² Übrigens wird dort über *SG* recht selbstverständlich als von ‚der‘ – also von *einer* – „Geschichte“ gesprochen. Aber sogleich stellt der Rezensent die Frage: „Welche Geschichte?“ Die Antwort: „Vereinfachend könnte man sagen: die Geschichte des ästhetischen Subjekts“.³ Auch die anderen frühen Kommentare gehen in eine sehr ähnliche (psychologisierende) Richtung: Als „Hinweise, wie sich denn Geistesart und Interessen des Erzählers schon in der Kindheit vorgeformt haben dürften“⁴, las etwa Jörg Drews die ‚autobiografischen‘ Schlüsselszenen in *RP*. Und auch Michael Braun fand in der Kindheitserzählung eine biografische *Erklärung* des Motivzusammenhangs, der die scheinbar disparaten Bestandteile dieses Buchs zur narrativen Einheit verbindet.⁵

Es ginge diesen (grosso modo allesamt in die gleiche Richtung gehenden) Deutungen zufolge also um eine Kindheitserzählung als Rekonstruktion einer Subjekt- oder Persönlichkeitsgenese, die speziell auf das „ästhetische Subjekt“, also letztlich den Schriftsteller ‚Sebald‘ ausgerichtet ist. Deziierter als bei Kipphardt wäre die Kindheitsgeschichte in *SG* mithin als Teil einer Künstlerautobiografie oder, richtiger, eines autofiktionalen Künstler-Mythos aufzufassen. In der Kindheitsgeschichte in *März* dominiert ja die *allgemeine* Gesellschaftskritik über die spezifischen Probleme einer Künstlergeschichte, als welche die Kipphardt’schen „Rekonstruktionen“ nur in der Hinsicht gelten könnten, dass eine Opposition zum Ist-Zustand der Wirklichkeit in Kipphardts Poetik eine Grundvoraussetzung *auch* des Künstlertums ist und die Kindheitserzählung in *März* eben die Genese eines solchen Konflikts zwischen dem Subjekt und seiner sozialen Umwelt nachzeichnet (wobei, wie ich gezeigt habe, die *Entstehung* eigentlich gar nicht wirklich vorgeführt wird, da implizit die Annahme herrscht, dass im Grunde von allem Anfang an ein primärer Widerspruch besteht), allerdings noch nicht unter spezifisch poetologischen Aspekten. Aber auch die Kindheitserzählung bei Sebald enthält mitnichten allzu direkte Verweise auf späteres Künstlertum – einschlägige Szenen wie etwa eine ‚Berufung‘ oder ein ‚entscheidendes‘ Bildungserlebnis, das den Keim zur ästhetischen Tätigkeit legt, fehlen. Immerhin ist die zentrale Figur, deren Kindheit hier ‚rekonstruiert‘ wird, in der Inszenierung sehr viel enger als bei Kipphardt mit der realen Person des Autors assoziiert, sodass man im vollen Sinne von *Autofiktion* sprechen kann und ein Bezug zur auktorialen Selbstinszenierung

² Zit. n. dem Wiederabdruck in Loquai 1997 (S. 64–67): hier 64.

³ Ibid.

⁴ Nachgedruckt im selben Band (S. 67–69), hier 69.

⁵ Cf. Braun 1990: 17.

des Schriftstellers Sebald sich sozusagen zwanglos einstellt auch dort, wo die Künstlerthematik in der Immanenz des Texts in den Hintergrund zu treten scheint.

Da die Kindheitsgeschichte hier aber nicht bloß neutral als eine Subjektgenese, sondern – gemäß dem Stichwort „Ätiologie“, das über diesem Teil der Untersuchung steht – im Rahmen der *Krankengeschichte* als Rekonstruktion des Ursprungs einer (wie auch immer zu diagnostizierenden) ‚pathologischen‘ (Ver-)Störung verstanden wird, würde eine auf Künstlertum und Schriftstellerlegende ausgerichtete Lektüre wiederum auf den alten Topos vom Zusammenhang von Kreativität und pathologischer Disposition hinauslaufen. Auch bei Sebald ist eine Grundvoraussetzung fürs Künstlertum ein irgendwie gestörtes Verhältnis zur herrschenden Wirklichkeit. Allerdings fallen in diesem Kontext zwei Dinge auf: zum einen, dass die Kindheitserinnerungen in *RP* eigentlich über weite Strecken kaum vom Ich handeln, sondern von anderen Personen; das erzählte (kindliche) Ich ist meist nur Beobachter, kaum je Handelnder; oft ist das Erzählte/Erinnerte nicht einmal eigene Erinnerung des Ich-Erzählers (Selbst-Erlebtes, mit eigenen Augen Gesehenes), sondern lokale Überlieferung. Zum anderen kann man das kindliche Ich eigentlich nicht als Außenseiter bezeichnen. Es gibt keinen markanten Konflikt oder Gegensatz zur sozialen Umwelt, der Erzähler stellt sein kindliches Selbst als eher unauffällig, keinesfalls als rebellischen Abweichler dar.

Im Übrigen gibt bei den folgenden Lektüren die in dieser Einleitung vielleicht etwas überbetonte Künstlerthematik nicht ausschließlich die Perspektive vor. Vielmehr soll auch hier keine These den Weg durch den Primärtext bahnen, sondern es werden, wie bisher, in textnahen Analysen aus dem ‚Traummaterial‘ selbst – das gerade in *RP* zu einem deutlich größeren Anteil als in den anderen Teilen von *SG* aus buchstäblichen (erzählten) *Träumen* besteht – die hauptsächlichen Bedeutungsschichten herausgearbeitet. Insbesondere ist natürlich nach Anknüpfungsmöglichkeiten zu suchen an die Themenfelder und Interpretationshypothesen, die sich aus dem bisherigen Untersuchungsverlauf, namentlich aus der Analyse des religiösen Motivkomplexes und hier insb. der ersten Erschließung des Jäger-Gracchus-Komplexes ergeben haben.

Katabasis: Zum Ursprung der Gespenster

Il ritorno in patria beginnt, nach dem oben zitierten Einstieg, mit einer ausführlichen Schilderung der Anreise nach „W.“: Der Erzähler fährt zunächst von Innsbruck aus mit dem Autobus durchs Tirol, steigt dann am Zollamt Oberjoch aus und legt dann das letzte Wegstück bis zum Ort seiner Herkunft als Fußwanderung zurück. Diese Wanderung hat etwas durch und

durch symbolträchtiges an sich: Von der Grenze (zwischen Österreich/Tirol und Deutschland/Bayern) aus – der Erzähler betritt als Fußreisender mit Rucksack gleichsam zeremoniell deutschen Boden – führt der Weg stetig bergab: eine *katabasis* in die Tiefe der Vergangenheit. Die zweiteilige Anreise stellt einen ganz eigenen Abschnitt (S. 187–202) in *SG* dar, eine sehr dichte Passage, über die einiges geschrieben werden könnte (und natürlich geschrieben worden ist); ich beschränke mich an dieser Stelle auf einige wenige Bemerkungen. Die der Wanderung vorangehende Fahrt von Innsbruck nach Oberjoch, die ebenfalls ausführlich geschildert wird, besteht zu großen Teilen aus Thomas-Bernhard'sch anmutenden Österreich- bzw. Tirol-Klischees, ist meteorologisch-atmosphärisch in düsteren bis apokalyptischen⁶ Farben gehalten und enthält einige grob überzeichnete Porträts der Landsleute. Es geht jetzt in eine recht fremde Gegend, so spürt man, ins Gebirge eben, in die tiefste Provinz, wo es dunkel und eng ist und die Menschen unverständlich krächzen (dem Erzähler ist der Dialekt aus der Kindheit vertraut). Einmal aber während der Busfahrt öffnet sich eine metaphysische Aussicht, der Himmel öffnet sich auf ein alpines Landschaftsbild, das einer „Offenbarung“ (RP 192) gleich „draußen vorbeizog wie ein Wunder“ (191), und als man zwei Seen mit den poetischen Namen Fernstein-See und Samaranger See passiert, da staunt der Erzähler wie vor einem Wunder und erinnert sich, dass diese beiden dunkeltürkisgrünen Wasserflächen ihm „schon in der Kindheit, als wir mit dem 170er Diesel des Schofförs Göhl den ersten Ausflug ins Tirol machten, wie der Inbegriff aller nur erdenklichen Schönheit vorgekommen waren“ (193). Es handelt sich freilich um recht kleine Seen, und der Erzähler kommt ja, wie er selber anmerkt, gerade vom großen Süden, vom Gardasee her. Mit der Annäherung an das Territorium der Kindheit wächst aber offenbar die Fähigkeit, die Natur im Modus des Sublimen und Wunderbaren, beinahe als *Schöpfung* wieder wahrzunehmen. Mit der weiteren Annäherung an den Ort der Kindheit schlägt das Wetter allerdings wieder um und bei der Ankunft am Zollamt Oberjoch liegt alles in einer „lichtlosen und gottverlassenen“ Stimmung (193).

[i.] **Wanderung auf dem Sebaldweg** Hier beginnt die *katabasis*. Die Strecke, die der Erzähler detailliert beschreibt, ist heute ein ausgewiesener Wanderweg der Gemeinde Wertach im Allgäu; auf Stelen, die jeweils am Anfang der beschriebenen Wegabschnitte aufgestellt sind, ist der Text aus *Il ritorno in patria* wiedergegeben, sodass man immer erst die Beschreibung lesen und

⁶ Verzeichnet werden muss das folgende – an dieser Stelle allerdings isolierte und eher bloß stimmungsmäßig anmutende – Bild, das in den Zusammenhang der futurologischen Ausblicke gehört (die uns in IV/8 beschäftigen werden): „ab und zu bewegte sich irgendein Fahrzeug über die schwarz glänzenden Straßen. Letzte Exemplare einer im Aussterben begriffenen amphibischen Art, die nun zurückzogen in die Tiefe des Wassers“ (RP 188).

dann den betreffenden Wegabschnitt gehen kann. Aber zurück zum Text selbst: Es wird mit dem Abstieg gen W. immer dunkler – der Tag neigt sich (es ist ja Anfang November), aber auch die (menschenleere) Gegend wird finsterer: Es geht in den *Wald*, in den hintersten. Zwischendurch tritt der Erzähler aber auch einmal ins Offene hinaus und just in diesem Moment fängt es an zu schneien: Der verlorene Sohn wird bei seiner Heimkehr empfangen durch die Verwandlung der Landschaft in einen winterlichen „Chronotopos der Idylle“.⁷ Gut möglich, dass das in der Rezeption arg überstrapazierte und obendrein von Sebald selbst übernommene Schlagwort von der „unheimlichen Heimat“ diese Ambivalenz zwischen Nostalgie und Unbehagen genau trifft. – Zwei Stationen, die der Erzähler näher kommentiert, sind hier hervorzuheben: Zunächst wandert er durch eine Schlucht, das sogenannte Enge Plätt, wo es „im April 1945 zu einem sogenannten letzten Gefecht gekommen“ war (198). Das topographische Gedächtnis bewahrt die Erinnerung an dieses „letzte Gefecht“, und in W. selbst gibt es, wie der Erzähler vermerkt, „bis auf den heutigen Tag“ (198) ein Grabmal für die in diesem Gefecht „für das Vaterland“ Gefallenen (s. Abb. SG 199). Auch im persönlichen Gedächtnis des Erzählers hat dieser kleine Lokalmythos Spuren hinterlassen, und er erinnert sich, wie er sich als Kind das heroische Geschehen vorgestellt hatte, wenn verschiedentlich davon die Rede war: „die Kombattanten [...] mit rußgeschwärzten Gesichtern, wie sie, das Gewehr im Anschlag, hinter einem Baumstock kauerten oder [...] von Fels zu Fels über die tiefsten Abgründe springend“ (198). – Und das allerletzte, was im Rahmen der Anreise erzählt, was von Sebald gleichsam unmittelbar am Ortseingang platziert wird, ist folgendes:

Auf einem Schuttanger neben der Brücke, auf dem Salweiden, Tollkirschen, Klettenstauden, Königskerzen, Eisenkraut und Beifuß wuchsen, war hier in den Sommermonaten der Nachkriegsjahre immer ein Zigeunerlager gewesen. Wenn wir ins Schwimmbad gingen, das die Gemeinde im 36er Jahr zur Förderung der Volksgesundheit hatte anlegen lassen, mußten wir bei den Zigeunern vorbei, und jedesmal hat mich die Mutter an dieser Stelle auf den Arm genommen. Über ihre Schulter hinweg sah ich die Zigeuner von den verschiedenen Arbeiten, die sie stets verrichteten, kurz aufschauen und dann den Blick wieder senken, als grauste es ihnen. (RP 200 f.)

Ein Kontakt zwischen den regulären Einwohnern von W. und den „Zigeunern“ habe seinerzeit nicht stattgefunden, man schwieg sich beiderseits aus und an. Dem Erzähler aber fällt dazu noch etwas anderes ein, nämlich ein von seinem Vater angelegtes Fotoalbum mit Bildern vom

⁷ Cf. Ecker 2006: 85. (Die zitierte Formulierung steht dort bereits in doppelten Anführungszeichen, mit dem Verweis: „im Bachtinschen Sinn“.)

Polenfeldzug, das der Vater zu Weihnachten 1939 – „zur ersten sogenannten Kriegsweihnacht der Mutter als Geschenk mitgebracht“ hatte und in welchem sich u. a. einige Fotos von „Zigeunern“ (im Fotoalbum so beschriftet) hinter Stacheldraht enthalten sind. Eins der Bilder aus diesem vermutlich authentischen Album ist in SG reproduziert, siehe Abb. S. 201. Lokalisiert werden die fotografierten Szenen „irgendwo weit hinten in der Slowakei, wo der Vater mit seinem Werkstattzug Wochen vor dem sogenannten Ausbruch des Krieges schon gelegen war“ (202). Vom Krieg ist im weiteren Verlauf des Texts kaum mehr die Rede, und die soeben zitierte Stelle ist die direkteste und expliziteste Ansprache des Themenkomplexes, der mit den Worten „Stacheldraht“ und „Volksgeundheit“ (der Relativsatz zur Entstehungsgeschichte des kommunalen Schwimmbads steht ja gewiss nicht aus reiner lokalhistorischer Faktenliebe dort) und dem Grauen im Blick der „Zigeuner“ hinlänglich angedeutet ist. Deutlicher wird der Text nicht; das scheint aber auch kaum nötig. Auf der letzten der sechs Stelen des „Sebaldwegs“ in Wertach im Allgäu, die direkt am Ortseingang platziert ist, ist jedenfalls von den „Zigeunern“ nichts zu lesen – weder von den überlebenden, die in der Nachkriegszeit am Ortsrand von W. kampierten, noch gar von den aus dem Fotoalbum heraus durch Stacheldraht in die Kamera lächelnden; der die Wanderung beschreibende Text, der ansonsten vollständig auf den am Wanderweg aufgestellten Stelen enthalten ist, endet dort ein paar Sätze früher als im Buch.

Mit der Erinnerung an das Kriegsphotoalbum des Vaters endet die Episode der Anreise nach W., oder anders gesagt: mit dieser Reminiszenz ist der Erzähler in W. angekommen. In den Kindheitserinnerungen des Erzählers, die darauffolgend den Großteil der Erzählung ausmachen, herrscht die kindliche Perspektive vor, die vom Krieg kaum etwas Genaues weiß. Daher mutet die Welt, die geschildert wird, in vielen Zügen ahistorisch, zumal auch bis auf wenige präzise datierte Episoden der Zeitraum der erzählten Handlung sehr unbestimmt bleibt. Freilich lässt sich zweifelsfrei sagen, dass die Kindheitserzählung in der unmittelbaren Nachkriegszeit spielt, wahrscheinlich vor 1952.⁸ Die unhistorische Immanenz der kindlichen Perspektive, seine ‚Gegenwartsbeschränktheit‘, wird zwar durch die Ironie der autobiografischen Doppelperspektive (erzähltes/erlebendes vs. erzählendes Ich) gebrochen, aber das ‚Was‘ des Erzählten selbst kaum um nachträgliche Informationen ergänzt; die

⁸ Für diesen *terminus ante quem* gibt es ein bestimmtes Indiz: An einer Stelle findet sich im Text eine Abbildung, die den Titelkopf des lokalen Botenblatts zeigt (cf. Abb. SG 233): im Kontext scheinbar eine bloße Illustration zum Erzählten (es geht im umgebenden Text um den Drucker, der das Blättchen herstellte); deutlich zu erkennen ist aber, dass das Faksimile die Ausgabe vom 20. Dezember 1952 zeigt. Dieses Datum lässt sich anhand des Texts nicht auf irgendetwas Konkretes beziehen, es scheint sich also um eine willkürlich ausgewählte Ausgabe zu handeln. Tatsächlich war aber, wie Scott Bartsch eruiert hat, in eben dieser Ausgabe des Lokalblättchens ein Artikel enthalten, der den Wegzug der Familie Sebald aus Wertach verzeichnet und ihnen für ihren Neuanfang in der nahe gelegenen Kleinstadt Sonthofen alles Gute wünscht (cf. Bartsch 2017: 102, Fn. 6). Dezember 1952 ist mithin als *terminus ante quem* für die Kindheitserzählung in RP anzunehmen.

Erzählung bleibt der Erlebnisperspektive des Kindes, dem Damals verhaftet. Der Erzähler beschränkt sich weitgehend auf die Rekonstruktion dieses Damals und dieser Perspektive, wodurch eine direkte Ansprache der *vor* der eigenen Lebenszeit liegenden (aber erst lange *nach* der erzählten Zeit der Kindheit dem Erzähler zu Bewusstsein gekommenen) Geschehnisse (insb. der Holocaust und der nationale Totalzusammenbruch des deutschen Reichs) erzählerisch nicht möglich ist. Die Präsenz des NS-Komplexes (insb. des Holocaust-Themas) ist durch diese erzählperspektivische Konstruktion auf eine gleichsam virtuelle Ebene – der ‚Symbolik‘ und intertextuellen Assoziation – verschoben. Die Atmosphäre des Unheimlichen ergibt sich daraus, dass das kollektiv Verdrängte dem Kind, das keinerlei Kenntnis von dem nur wenige Jahre Zurückliegenden hat, durch die Präsenz von ‚Gespenstern‘ spürbar (wenn auch nicht verstehbar) wird. Die ‚psychoanalytische‘ Machart der Erzählung ergibt sich aus dieser Struktur von ‚manifestem‘ und ‚latentem‘ Inhalt, wobei das Latente eben die Präsenz der deutschen Vorgeschichte ist.

Allerdings geschieht ja die ‚Aufdeckung‘ des verborgenen zentralen Komplexes (Nationalsozialismus, Weltkrieg, Holocaust und Zerstörung Deutschlands im Luftkrieg) gleich bei der Ankunft in W. schon, eben in der hinlänglich expliziten Form der Reminiszenz an das „letzte Gefecht“ im Engen Plätt und an das Zigeunerlager und das Kriegsphotoalbum des Vaters. In den Träumen und Visionen, die die Kindheitserzählung prägen, wird also gleichsam – in der Reihenfolge auf *discours*-Ebene – nachträglich noch verschlüsselt, was bereits offen ausgesprochen wurde. Für den Leser kann es sich also nicht darum handeln, durch Traumdeutungs-Lektürearbeit diesen Komplex als Zentrum der biografischen Rekonstruktion freizulegen. Man müsste also m. E. nach anderen Funktionen dieses erzählerischen Mittels suchen. Außerdem ist natürlich davon auszugehen, dass es auch noch ganz andere thematische Anliegen und Bedeutungsschichten gibt, die über dem zweifelsohne gewichtigen und zentralen NS-Komplex nicht vernachlässigt werden sollten.

Nach der eben besprochenen „Zigeuner“-Reminiszenz beginnt ein neuer Abschnitt der Erzählung: der eigentliche Aufenthalt in W. Er beginnt mit der resümierenden Feststellung: „Gut dreißig Jahre war ich nicht mehr in W. gewesen“ (202). Die Orte seien während dieser gesamten Zeit beständig in seinen Träumen wiedergekehrt und ihm durch diese onirische Wiederholung „vertrauter“ geworden, „als sie es vormals gewesen waren“; trotzdem „lag das Dorf, [...] weiter für mich in der Fremde als jeder andere denkbare Ort“ (202). Das erste, was der Erzähler anlässlich seiner Ankunft im Ort bemerkt/kommentiert, ist, dass „alles von Grund auf verändert“ (202) sei: nämlich „auf das gründlichste renoviert“, aufgeputzt,

vergrößert oder durch Ungleiches ersetzt oder „vollends verschwunden“ (203). Man ist jetzt in der Bundesrepublik Deutschland. Auch ist W. keineswegs mehr sonderlich abgelegen, sondern als Ferienort touristisch erschlossen (was zur Zeit der Kindheit des Erzählers noch nicht der Fall gewesen sei). Immerhin ist jetzt im November – die Skisaison hat noch nicht begonnen – der Totenmonat im Gastgewerbe, der Erzähler wird daher recht misstrauisch empfangen.⁹ Unter halbem Inkognito (als „Auslandskorrespondent“) und ohne sich als vom Orte gebürtig erkennen zu geben, bezieht er ein Zimmer im „Engelwirt“, wo er mit seinen Eltern seinerzeit in einer Mietwohnung lebte.¹⁰ Auch dieses Gebäude ist kaum wiederzuerkennen, am drastischsten ist die Verwandlung der eigentlichen Gaststätte von einem seinerzeit üblen, düsteren Hinterwald-Wirtshaus in eine gepflegte Gaststätte im panbundesrepublikanischen „neudeutsch-alpenländischen Stil“ (203). Mit diesen Bemerkungen wird ein Thema wiederaufgegriffen, das in *SG*, wie in II/4 gezeigt wurde, u. a. und insb. mit der Figur des Jägers Gracchus assoziiert ist: die Kritik an der fortschreitenden Modernisierung, insb. an der Post-1945-Modernisierung. Aber an dieser Stelle will ich noch nicht weiter darauf eingehen: Ich werde diesen Komplex in *RP* weiter unten in einem eigenen Abschnitt zusammenhängend behandeln. Es wird sich dann zeigen, dass der Gegensatz zwischen dem Damals, dem W. der Kindheitserinnerungen, und der ‚neudeutschen‘ Gegenwart kein absoluter ist: Zwar stilisiert der Erzähler (wie übrigens auch Sebald selbst in seinen Interviews) seine Herkunftsgegend als ein geradezu abenteuerlich rückständiges und provinziell-abgelegenes Land, das ihm sozusagen eine letzte flüchtige Impression von 19. Jh. (oder gar, wie Sebald einmal behauptet, 17. Jh.) mitgegeben habe; die Analyse der ‚Traumsymbolik‘ zeigt aber vielmehr, dass das W. der Nachkriegszeit, das Sebald zeichnet, vielmehr eine Art Frühstadium dieses „neuen Deutschlands“ ist – und mittelbar der Zukunft überhaupt –, und die Überschrift des vorliegenden Kapitels, die in der individuellen biografischen (Künstler-)Legende zugleich einen „kollektiven Mythos“ sieht, bezieht sich auf diesen Umstand: dass hier also ein *Ursprungsmythos* nicht nur im Sinne der individuellen Fallgeschichte vorliege, sondern auch eine Art Geburtsmythos der Bundesrepublik (und in Verlängerung dessen – was aber erst im Kapitel IV/8 weiter zu verfolgen ist – auch eine futurologische Zukunftsvision metahistorischen Ausmaßes). *Ätiologie* bedeutet mithin hier nicht nur im medizinisch-psychologischen Sinne die „psychogrammatISChe“ Ergründung des Ursprungs der Gespenster und persönlichen Grillen, sondern auch im mythologischen eines Gründungsmythos.

⁹ Zu dieser Empfangsszene, auf die ich hier nicht weiter eingehe, hat Peter Oberschelp (2008) einige lesenswerte Bemerkungen mitgeteilt, siehe seinen synoptischen Essay zum Motiv der „Empfangsdamen“ bei Sebald.

¹⁰ Im realen Wertach gibt es ein Gasthaus *Zum Engel*, wo die Familie Sebald aber nie wohnte.

[iii.] Narratologische Analyse zum Überblick Bevor ich mich gleich einer ersten thematischen Textlektüre zuwende, sei hier noch knapp der Aufbau, die narratologische Struktur der Erzählung analysiert, zur besseren Orientierung. Die ersten beiden Drittel der etwas mehr als 70 Druckseiten (RP 202–275) umfassenden Makro-Episode des Aufenthalts in W. sind räumlich-metonymisch organisiert: ein topographisch strukturiertes und weitgehend iteratives Erzählen (ähnlich etwa der Kindheitserzählung in Marcel Proust *Combray*). Die analeptische Haupterzählung der Kindheitsrückblenden ist dabei an einer Art Rahmenerzählung festgemacht, die in der Gegenwart (1987) spielt; immer wieder kehrt die Narration zum aktuellen Aufenthalt des erwachsenen Erzählers im heutigen W. zurück, der kontrastiv zur Vergangenheitsrevokation geschildert wird. *Was* in den Kindheitserinnerungen erzählt wird – *woran* der Erzähler sich erinnert –, ist in den ersten beiden Abschnitten der W.-Erzählung an seinen Bewegungen in der Gegenwart festgemacht. Die Kindheitserinnerungen entfalten sich also nicht chronologisch-zusammenhängend, sondern eher fragmentarisch und metonymisch-assoziativ. Strukturierendes Element sind dabei vor allem Orte, die der erwachsene Erzähler aufsucht. Die Rekonstruktion der Kindheitswelt verläuft entlang topographischer Gedächtnislinien. Namentlich sind es einzelne *Gebäude*, an denen die Erinnerungen des Erzählers festgemacht werden: zuerst der „Engelwirt“ (S. 203–216), dann das diesem gegenüberliegende „Seeloshaus“ (217–223) sowie das diesem benachbarte Haus (229–256). Das letzte, knapp zwanzig Druckseiten umfassende Drittel (256–275) hebt sich von diesen topographisch strukturierten Reminiszenzen deutlich ab, in mehrfacher Hinsicht: Erstens darin, dass es vollständig in der Vergangenheit spielt und die Kindheitserzählung hier nicht mehr am gegenwärtigen Aufenthalt des erwachsenen Erzählers festgemacht ist; die Kindheits-Analepse entfaltet sich hier als eine in sich geschlossene, zusammenhängende narrative Sequenz. Zweitens herrscht hier ganz entschieden das singulative Erzählen vor, also die Darstellung von Ereignissen, die *einmal* vorgefallenen sind. Es handelt es sich denn auch um Vorfälle, in denen sich die biografische Erzählung in allegorisch überhöhten Bildern zu so etwas wie einer Art Ursprungsmythos verdichtet – man kann durchaus von „Urszenen“ sprechen, wie sie in der ätiologischen Rekonstruktions-Dramaturgie von so zentraler Bedeutung sind. Und drittens stehen hier eigene Erlebnisse des kindlichen Ichs im Vordergrund, das zwar auch hier eher als Beobachter denn als handelnde Figur auftritt, zum Schluss aber dann doch als Protagonist ins Zentrum der Erzählung tritt.

Bildungserlebnisse

Die Kindheitserzählung in *SG* ist – mehr übrigens als die in *März*, wo der Fokus primär auf dem stupenden Nachvollzug der Verkorkung liegt – nicht zuletzt auch so etwas wie eine Bildungsgeschichte. Das ist hier insb. im Hinblick auf die Künstlerthematik interessant – wenn auch, wie oben schon einmal bemerkt, rein intratextuell (in der Immanenz von *Il ritorno in patria*) wenig darauf hinweist, dass es sich bei dieser Kindheitsgeschichte um eine Künstlerlegende oder die Vorgeschichte zu einer solchen handelt. (Und gerade dieser Eindruck scheint mir wesentlich – und beeinflusst meine Lektüre in bestimmter Weise –: dass die Kindheitserzählung selbst nicht *speziell* auf eine später daraus sich entwickelnde *Künstlererzählung* zu verweisen scheint.) Sie entfaltet sich in einem sozialen Kontext, der vom Erzähler als insg. eher bildungsfern gezeichnet wird.

[i.] **Wohnzeimereinrichtung: soziologisches Stilleben** Eine soziologische Charakterisierung seiner eigenen unmittelbaren Herkunftsfamilie gibt der Erzähler in Form einer Beschreibung – fast könnte man von *Inventarisierung* sprechen – des Wohnzeimmers seiner Eltern. Die Aufzählung der Einrichtungsgegenstände ist die bei weitem ausführlichste direkte Thematisierung der Familie des Erzählers: Von seinen Eltern wird ansonsten kaum etwas erzählt, sie kommen als *Figuren* im eigentlichen Sinne überhaupt nicht und selbst in Form knapper Erwähnungen nur an sehr wenigen Stellen in der Kindheitserzählung vor. Die Wohnzimmer-Ekphrase steht also gewissermaßen – repräsentativ, wie sich das für eine bürgerliche Wohnstube gehört – für diesen (zumindest an der Textoberfläche der direkten Ansprache) ausgesparten Komplex. Die knapp anderthalb Druckseiten umfassende Katalogisierung des Einrichtungensembles (cf. 210–212) ist zwar ein schönes Stück Beschreibungsprosa, muss aber hier nicht eigens interpretiert und also auch nicht zu diesem Zweck ausführlich zitiert werden, da Sebalds Text die Bedeutung im Wesentlichen selbst mitliefert, ja der eigentlichen Schilderung voranstellt. Dem Kommentar des Erzählers zufolge wurde also diese Wohnzeimereinrichtung etwa Mitte der 1930er-Jahre angeschafft (offenbar auf einen Schlag),

als es nach zwei, drei Jahren zügiger Aufwärtsentwicklung als zweifelsfrei gelten durfte, daß der Vater, der in der ausgehenden Republik in das sogenannte Hunderttausendmannheer aufgenommen worden war und nun im Begriff stand, zum Schirrmeister befördert zu werden, im neuen Reich nicht nur einer gesicherten Zukunft entgegensehen konnte, sondern sogar in einem gewissen Sinne etwas darstellte. Die Anschaffung einer standesgemäßen Wohnzeimereinrichtung, die nach einer ungeschriebenen Vorschrift akkurat den Geschmacksvorstellungen des für die damals

sich formierende klassenlose Gesellschaft repräsentativen Durchschnittspaares entsprach, hatte für die Eltern, die beide aus der hinteren Provinz, aus W. beziehungsweise aus dem bayerischen Wald stammten, nach einer in mancher Hinsicht nicht leichten Jugend wahrscheinlich den Augenblick markiert, in dem es ihnen vorkam, als gäbe es doch eine höhere Gerechtigkeit. (RP 210)

Die dann folgende Beschreibung wird durch diese vorangeschickte Deutung natürlich nicht überflüssig, vielmehr soll die sinnliche Evokation des erreichten Standards wohl die Fallhöhe anschaulich machen zwischen den kleinbürgerlichen Hoffnungen und der Realität dessen, was auf ästhetischer Ebene ihre Erfüllung darstellen sollte. Nicht zuletzt repräsentiert die Wohnzimmerbeschreibung auch so etwas wie die gesellschaftliche *Normalität*, die in *Il ritorno in patria* sonst fast nirgends dargestellt wird. Der Großteil der Geschichten, an die der Erzähler sich aus seiner Kindheit erinnert, handeln von Personen, die auf die eine oder andere Art Außenseiter, Exzentriker, Verunglückte sind oder sonst irgendwie aus der Norm herausfallen. Die ‚Norm‘ selbst wird dabei kaum definiert, geschweige denn eigens konkret *dargestellt*. Die Wohnzimmereinrichtung der Eltern steht mithin nicht nur für den genealogischen Hintergrund des Erzählers selbst, sondern für den gesamten soziologischen Hintergrund des ‚Normalen‘, vor dem die Denormalisierungs-Geschichten, für die sich der Erzähler vornehmlich erinnert, sich abheben.

Von hier aus fällt auch ein verändertes Licht auf die Episode um das Artistenpaar Giorgio und Rosa Santini in *All'estero* (siehe II/4, Abschnitt Hl. Georg [ii]). Der Zeitpunkt der „Anschaffung einer standesgemäßen Wohnzimmereinrichtung“ liegt ja irgendwo in den 1930er-Jahren, und wenn Giorgio und Rosa Santini als „eine Erscheinung aus den dreißiger Jahren“ (AE 127) bezeichnet werden, so liegt es nahe, diese traumhaft-irreale Erscheinung tatsächlich als eine Art kontrafaktischen Gegen- oder Alternativ-Entwurf zum realen Elternpaar Georg und Rosa Sebald – oder, wie sie an anderer Stelle genannt werden, „der Schorsch und die Rosa“ (ÜLW 77) – zu interpretieren. Der kleinbürgerlichen Schwere, die in der Beschreibung der Wohnzimmerhöhle, des innersten Kerns häuslicher Sesshaftigkeit, sinnfällig wird, steht die *Leichtigkeit* als zentrale Eigenschaft der „Luftmenschen“ gegenüber, die ja zum ‚fahrenden Volk‘ zählen (was nebenbei bemerkt eine Verbindung zu den „Zigeunern“ darstellt, die ja ebenfalls, wenn auch in ganz gegensätzlicher Weise, direkt mit den Eltern des Erzählers assoziiert sind). Der ästhetische Gegensatz steht für einen moralischen mit, gemäß der vielzitierten Sebald'schen Formel vom Zusammenhang von Ethik und Ästhetik, und dass – in scharfem Kontrast zur dekorativen Bürgerlichkeit des Elternwohnzimmers in W., die die ethische Kulturlosigkeit, also Barbarei, der deutschen Gesellschaft der fraglichen Zeit zugleich verhüllt und (in Sebalds tendenziöser Ekphrase)

illustriert – „ausgerechnet Zirkusartisten in ihrem Auftreten ein Höchstmaß bürgerlicher Wohlanständigkeit an den Tag legen“, wie Peter Oberschelp bemerkt¹¹ – oder, nochmals anders formuliert: dass gerade in der Sphäre des Zirkus, die ikonisch für eine Welt des reinen Scheins steht, der Zusammenhang zwischen der ästhetischen Erscheinung und den ‚wahren‘, ‚inneren Werten‘ verlässlicher ist oder, um im Bild zu bleiben: auf weniger wackligem Boden steht als im Falle der grundsoliden Sauberkeit des deutschen Normalpaars –, das gehört wohl zur Dialektik des Ästhetisch-Ethischen.

Übrigens enthält die Passage über die Wohnzimmereinrichtung der Eltern *in nuce* das Programm von Sebalds letztem schriftstellerischem Vorhaben, von dem wir wissen und das durch Sebalds Unfalltod im Dezember 2001 in der Planungsphase liegen geblieben ist; in dem meist als „Weltkriegsprojekt“ angesprochenen Erzählwerk sollte es, nach Auskünften des Autors, um die „*éducation sentimentale*“ der Generation seiner Eltern gehen, also, wenn man so sagen kann, die Bildungsgeschichte der kleinbürgerlichen Normaldeutschen, als die Sebald seine Eltern sieht, in der Zeit zwischen den Weltkriegen.

Um aber auf *Schwindel. Gefühle.* und die Frage nach dem Bildungshintergrund des Ich-Erzählers selbst zurückzukommen, so ist aus der umfangreichen Aufzählung der Wohnzimmergegenstände hier ein Punkt hervorzuheben, nämlich dass im verglasten Aufsatz des Wohnzimmerschranks nebst dem kein einziges Mal benutzten chinesischen Teeservice, auch „eine Reihe in Leinen gebundener dramatischer Schriften“ ausgestellt waren, „und zwar diejenigen Shakespeares, Schillers, Hebbels und Sudermanns“ (RP 212) – eine Zusammenstellung, die an sich schon etwas Dubioses an sich hat...

Es waren wohlfeile Ausgaben des Volksbühnenverbands, die der Vater, der gar nie auf den Gedanken gekommen wäre, ins Theater zu gehen, und noch viel weniger auf den, ein Theaterstück zu lesen, in einer Anwendung von Kulturbewußtsein eines Tages einem Reisevertreter abgekauft hatte. (RP 212).

Dass der Sohn sie seinerseits gelesen hätte, darauf weist im Text nichts hin. Sein wahrer Bildungsgang wird vielmehr in einer Reihe anders gearteter Begegnungen dargestellt, von denen die meisten nicht im engeren Sinne literarischer oder hochkulturell-kanonischer Art sind. Mit einer Ausnahme, die schon aus diesem Grund hier von einigem Interesse ist:

[iii.] Ur-Szenen: *Die Räuber* Als einziges prägendes Erlebnis des kindliche Ichs mit i. e. S. literarischem Bezug wird eine Aufführung von Schillers *Die Räuber* geschildert. Da W., wie

¹¹ Cf. den Essay „Zirkusmenschen“ von Oberschelp (2012).

hinreichend deutlich geworden sein sollte, zurzeit der Kindheit des Erzählers ein hinterwäldlerischer Ort und dass die Familie des Erzählers alles andere als bildungsbürgerliche gewesen sei, kommt der Erinnerung an diese Theateraufführung (wohl eine Laienaufführung), die dem Erzähler zufolge ein absolut herausragendes, außergewöhnliches Ereignis in W. und Umgebung darstellte, die Bedeutung einer frühesten, ersten, ja wahrscheinlich *der* allerersten Begegnung mit der deutschen Literatur, ja mit klassisch-deutschem Bildungsgut überhaupt zu; allein schon der Zeitraum, in den der Erzähler die Aufführung datiert – 1948 oder '49 müsse es gewesen sein (da wäre er selber also vier oder fünf Jahre alt gewesen) –, macht dies wahrscheinlich. Abgesehen vom religiösen Brauchtum erscheint die provinzielle Kindheitswelt, deren Bild in den Erinnerungen gezeichnet wird, als eine seltsam unhistorische insofern, als die vorangegangene Zerstörung (von der das Kind nichts weiß) die Verbindung zur Vergangenheit durchtrennt hat. Es ist in einem sehr wesentlichen Sinne eine *Nachkriegswelt*, in der das kindliche Ich des Erzählers heranwächst. Nur als Spuk existiert noch die historische Tiefendimension. Der Aufführung der *Räuber* kommt mithin auch die Bedeutung zu, dass das Ich darin (wohl erstmals) einem Zeugnis der älteren deutschen Kultur begegnet. Als entsprechend erschütternd wird denn auch das ganz naiv-unmittelbare Erlebnis des Kindes geschildert, das die mehrfach wiederholte Aufführung gut „ein halbes dutzendmal“ gesehen habe (205): „Den tiefsten Eindruck“ habe die Veranstaltung in ihm „hinterlassen“ (204 f.) – die Bildungskarriere des späteren Literaturkenners eingeschlossen:

Kaum etwas von dem, was ich später auf dem Theater gesehen habe, hat in mir ähnliche Erschütterungen ausgelöst wie die *Räuber*, wie das Bild des alten Moor in seiner eiskalten Einöde, wie der mit seiner hohen Schulter herumgehende grausige Franz, wie die Heimkehr des verlorenen Sohns aus den böhmischen Wäldern oder wie die seltsame, mich jedesmal in die hellste Aufregung versetzende geringe Drehung des Körpers, mit der die leichenblasse Amalia sagte: Horch! Rauschte die Thüre nicht? (RP 206)

Man kann nun darüber spekulieren, was es mit der solchermaßen herausgestellten Bedeutung der *Räuber* im Kontext von *SG* auf sich haben mag (auch wenn wir uns das bisschen Naivität bewahren wollen, anzunehmen, dass Sebald als Kind tatsächlich eine Aufführung der *Räuber* gesehen habe – was ja im Übrigen anscheinend auch fotografisch beglaubigt wird – und also keine reine Willkür hinter der Erwähnung dieses bestimmten Stücks im Kontext von *SG* steht). Sicherlich fällt der Vater-Sohn-Konflikt ins Auge, und es mag auch nicht allzu paranoid sein, wenn der Interpret den missratenen Sohn Franz irgendwie mit Kafka in

Verbindung bringt, zumal die böhmischen Wälder ja auch nahe sind. Die Heimkehr des verlorenen Sohns wiederum ließe sich auf die *ritorno* des Erzählers selbst in *SG* beziehen. Auf einer etwas abstrakteren Ebene weisen auch die inneren Konflikte der Schiller'schen Figuren Parallelen zur Problematik von *SG* auf; so lässt sich ja die Verstörung des Erzählers, wie zahlreiche Interpreten gezeigt haben und worauf nicht zuletzt auch Sebald selbst hingewiesen hat, u. a. auch auf einen metaphysischen Orientierungsverlust beziehen, auf ‚Sinnfragen‘, wie sie Karl Moor sich stellt, oder den metaphysischen Nihilismus seines Bruders Franz.

Einen gerade im vorliegenden Untersuchungskontext bedeutenden Aspekt eröffnet außerdem hier die naive Perspektive des kindlichen Theaterzuschauers: „Immer habe ich damals in die Handlung eingreifen wollen“, um eine bessere Wendung der Dinge herbeizuführen (hier in der Liebesgeschichte zwischen Amalia und Karl Moor). „Da ich eine solche Intervention aber nicht über mich brachte, blieb mir die andere Wendung der Dinge verborgen, die das Bühnengeschehen möglicherweise hätte nehmen können“ (206): Das ist, glaubt man jedenfalls Sebalds verschiedentlichen Äußerungen in seinen literaturkritischen Essays und poetologischen Kommentaren, ein zentrales ethisches Moment jeder wahren Kunst: das Bewusstsein, dass die Dinge auch eine andere Wendung nehmen könnten. Sebalds eigenes Werk freilich mutet, wie oft bemerkt wurde, an vielen Stellen doch eher als Mythos eines unentrinnbaren naturhaften Verhängniszusammenhangs an, angesichts dessen kritische Opposition nur mehr in einem *kompromisslosen*, ganz ‚illusionslos‘ *radikalen* Pessimismus zu bestehen scheint, der (zumindest inhaltlich) keinerlei Konzessionen an Trost- und Sinnbedürfnis der Leser macht. Freilich ist für Sebald, wie er an einer vielzitierten Stelle schreibt, die „Motorik der Trostlosigkeit“ mit derjenigen der „Erkenntnis“ identisch (BU 12). Wenn es also darum geht, bspw. den deutschen Lesern das dunkelste Kapitel ihrer nationalen Geschichte zu erzählen, ohne ihnen zugleich in der Wunschfigur des Juden rettenden ‚guten Deutschen‘ eine tröstliche Entlastungsfiktion mitzuliefern, oder wenn der Gegensatz zwischen dem bösen Damals und einem besseren oder schlechthin guten Heute infrage gestellt wird, so muss das noch kein Nihilismus sein. Allerdings müsste irgendeine *positive* ‚Gegenvision‘ doch zu finden sein, wenn auch sicherlich nicht in einer so konkret-utopischen Form wie bei Kipphardt. Es gilt aber wie bei diesem die normative Prämisse, dass es in der Kunst darum gehe, zu zeigen, dass es auch *anders* sein könnte, als es ist, wenngleich der Schwerpunkt bei Kipphardt wie bei Sebald einstweilen darauf liegt, das Bild es ‚Ist‘ aus versöhnlicher Uns-geht's-doch-ganz-gut-Optik weit ins Dystopische hinein zu verschieben. Dem vierten Teil dieser Untersuchung, namentlich Kapitel IV/8 wird es vorbehalten sein, nach den ‚utopischen

Ausblicken‘ zu fragen. Die kleine Reminiszenz des Erzählers in *SG* an das Versäumnis seines kindlichen Ichs, den gattungsgemäß tragischen Lauf der Dinge in der manifesten Handlung der *Räuber* auf die darin vielleicht angelegten (latent vorhandenen) Möglichkeiten eines *anderen* Verlaufs hin zu transzendieren, könnte als Motto für dieses letzte Kapitel der Untersuchung stehen.

Trotz der großen Bedeutung, die somit der Aufführung der *Räuber* beigemessen wird, schließt das erwachsene, erzählende Ich seine Erinnerung an dieses für ihn zweifellos denkwürdige, prägende erste Theatererlebnis mit einer ironischen Note, indem er abschließend auf eine einmalige Freilichtaufführung des Stücks zu sprechen kommt, die seinerzeit den krönenden Abschluss der erfolgreichen *Räuber*-Saison bildete und die er dahingehend kommentiert, dass dieses „Wintermärchen“, in dem der Räuber Moor sogar zu Pferde erschien, wohl vor allem deswegen veranstaltet worden sei, „damit eine Reihe photographischer Aufnahmen gemacht werden konnten“ (206). Der Schlusssatz zur *Räuber*-Reminiszenz wirkt stark antiklimaktisch und rückt das Ganze (d. h. sein eigenes erstes und stärkstes Theatererlebnis!) aus der nun wieder vorherrschenden Perspektive des erwachsenen Erzählers, der einiges an Bildung nachgeholt hat, doch eher in die Nähe einer provinziell-laienhaften Schmierenkomödie, wenn er eine alte Schwarzweißfotografie kommentiert, auf der „die Schauspieler anscheinend noch einmal ihre Kostüme angelegt“ haben, „um im Fastnachtszug mitzugehen und sich zusammen mit der Feuerwehr und den Hanswurst zu einem Gruppenbild zu stellen“ (208).

Als Postskriptum zur Analyse der *Räuber*-Episode ist im vorliegenden Kontext unbedingt noch die etwas kryptisch wirkende Bemerkung des Erzählers zu verzeichnen, ihm sei bei Gelegenheit der Freilichtaufführung mit dem Räuber Moor zu Pferd erstmals „aufgefallen, daß Pferde sehr oft einen etwas irren Ausdruck an sich haben“ (207), was durch ein (dem Anschein nach von der *Räuber*-Aufführung stammendes) Foto illustriert wird (cf. Abb. *SG* 207) und später im Text noch ein weiteres Mal – auch hier wieder anlässlich eines Bildes (siehe unten) – aufgegriffen wird, ohne dass diese scheinbar beiläufige Beobachtung näher erläutert wird. Man mag etwa an das gruselige Pferd auf Johann Heinrich Füsslis berühmtem *Nachtmahr*-Gemälde denken und an andere geisterhafte Pferde-Erscheinungen. Mir scheint indes das sozusagen ‚leibhaftig‘ (als fotografische Abbildung) in den Text einmontierte Pferd auch als ein Indiz für die ansonsten nicht direkt nachweisbare Präsenz von Freuds Krankengeschichte vom „Kleinen Hans“ im Hintergrund der Kindheitserzählung in *SG* deutbar. Aber dazu weiter unten Genaueres.

[iii.] Welt im Film: Bildungs- & Mediengeschichte

Die Erinnerung an die *Räuber*-Aufführung steht in der Erzählung im Zusammenhang mit einer kurzen, summarischen Evokation einer Art Mediengeschichte der deutschen Nachkriegsprovinz, bzw. folgt auf diese. Anlass ist die Betrachtung des „Engelwirt“-Gebäudes, dem der erste Teil der Kindheitserinnerungen gewidmet ist. Im oberen Stockwerk dieses Gebäudes befanden sich Mietwohnungen, in einer davon lebte die Familie des Erzählers (von dort ausgehend die oben besprochene Schilderung des Wohnzimmers). Im Erdgeschoss aber war der eigentliche „Engelwirt“, eine Gaststätte mit großem Saal, welcher letzterer die zentrale Stätte für Veranstaltungen im Ort war. Die Erinnerung an diese Veranstaltungen ist mit das erste, woran sich der Erzähler überhaupt erinnert, und trotz des geringen Textumfangs von knapp einer Seite ist die betreffende Passage hier von einigem Interesse. Handelt es sich bei der summarischen Szenen- oder Bilderfolge, die so etwas wie die bildhafte Verdichtung einer nachkriegsdeutschen Mediengeschichte im Medium des visuellen Gedächtnisses darstellt, doch um eine onirisch ungeordnete ‚Montage‘ der frühesten Bilder, die dem verständnislos schauenden Kind während seiner ersten, ganz im Horizont der heimatlichen Provinz befangenen Lebensperiode eine visuelle, noch weitgehend begriffslose Vorstellung von der weiten Welt jenseits seinen eigenen Erfahrungshorizonts vermittelt. An dieses erste ‚Jenseits‘ schließt dann das zuvor besprochene, wenn auch ungleiche *Räuber*-Erlebnis an, das dem frühen Ich einen Ausblick auf ein ganz anderes ‚Jenseits‘ seines Erfahrungshorizonts eröffnet. Was sonst im Saal des „Engelwirts“ gezeigt wurde, war „die tönende Wochenschau“ zum einen, und Spielfilme mit Titeln wie „*Piratenliebe*, *Niccolò Paganini*, *Tomahawk* oder *Mönche, Mädchen und Panduren*“ (204)¹²; in der Erinnerung gehen die fiktiven Szenen dieser Räuberpistolen und Historienspektakel mit dem inszenierten faktischen Weltgeschehen der Wochenschau unterschiedslos durcheinander:

Man sah diese Panduren durch ein liches Birkengehölz und die Indianer über eine endlose Ebene jagen, man sah den verkrüppelten Geiger am Fuß einer Gefängnismauer eine Kadenz herunterreißen, während sein Kompagnon die Eisenstäbe seines Zellenfensters durchsägte, den General Eisenhower sah man aus Korea zurückkehrend einem Flugzeug entsteigen, dessen Propeller sich langsam noch drehen, den Klosterjäger, dem ein Bär mit der Tatze die Brust aufgerissen hatte, sah man zu Tal wanken, und man sah Politiker vor dem Parlamentsgebäude aus dem Rücksitz eines Volkswagens herausklettern, und in fast jeder Wochenschau sah man

¹² Bis auf den letzterwähnten handelt es sich bei allen der aufgezählten Filme um amerikanische oder britische Produktionen. (Originaltitel in der Reihenfolge der Aufzählung: *The Man Within*, GB 1947; *Tomahawk*, USA 1951; *The Magic Bow*, GB 1946. Im letzteren Fall ist die Identifikation unsicher – es könnte sich bei dem Titel „*Niccolò Paganini*“ möglicherweise auch um den deutschen Operettenfilm *Paganini oder Gern hab' ich die Frau'n geküßt* von 1934 handeln.)

die Ruinenhaufen von Städten wie Berlin oder Hamburg, die ich lange nicht mit der in den letzten Kriegsjahren erfolgten Zerstörung, von der ich nichts wußte, in Verbindung brachte, sondern für eine sozusagen natürliche Gegebenheit aller größeren Städte gehalten habe. (RP 204)

So bildet sich auch eine erste Vorstellung von der weiteren Heimat des deutschen Vaterlands, von dem das am äußersten südlichen Rand der nachmaligen Republik aufwachsende Kind keine rechte Vorstellung hat. Als es über den Hausnachbarn Sallaba – einen Kriegsflüchtling (wie die Leser sich denken können, das Kind aber nicht), der sich unter den Einwohnern von W. durch seine elegante großstädtische Garderobe sowie insb. durch seine Einbeinigkeit auszeichnet und die Virtuosität, mit der er sich auf seinen Krücken fortbewegt, was ihm in den Augen des Kindes „den Anstrich des Weltmännischen verlieh“ – sagen hört, dieser sei *Rheinländer*, weiß es nichts damit anzufangen: „eine Bezeichnung, die mir lange Zeit rätselhaft geblieben ist und die ich für eine Charaktereigenschaft gehalten habe“ (213).

[iv.] **Anfangsmythen/Infektionsgeschichten: Leser-Laufbahn & „Erdkundemanie“** In einem anderen, viel späteren Text – seiner Rede zur Eröffnung des Stuttgarter Literaturhauses, die er wenige Wochen vor seinem Tod hielt – hat Sebald seiner autofiktionalen Legende eine Episode hinzugefügt, die davon handelt, wie sich im kindlichen Bewusstsein erstmals ein Begriff vom „Vaterland“ (mithin so etwas wie der erste Keim eines Nationalbewusstseins) gebildet habe (CS 241). Der Text beginnt mit einer auf das Jahr 1949 datierten Kindheitserinnerung. Dem Anlass nach (eine Rede auf einer Eröffnungsfeier, in der der Schriftsteller in eigenem Namen spricht) handelt es sich scheinbar um einen nichtfiktionalen Text, weswegen Sebald auch hier von „Wertach“ spricht, nicht von „W.“ Auch erwähnt er gleich eingangs seine Schwester, die damals acht Jahre alt gewesen sei; in *Il ritorno in patria* ist von Geschwistern nie die Rede, es lässt sich nicht entscheiden, ob sie bloß nicht erwähnt werden (keine Rolle spielen) oder im fiktiven Universum der Erzählung gar nicht existieren. Trotz dieser Unterschiede lässt sich aber zeigen, dass Sebald hier an das fiktive Universum seiner Erzählungen anschließt: „in unserer Stube über dem Engelwirt“ wird die Szene lokalisiert, und die wirkliche Familie Sebald hat nie über dem Gasthaus ‚Zum Engel‘ gewohnt; Sebald arbeitet also auch in dieser Rede an seinem autofiktionalen Mythos weiter. – Die hier interessierende Episode, die, wie gesagt, in das Jahr 1949 datiert wird (d. h. eben in den Zeitraum, in dem die Kindheitserzählung in *Schwindel. Gefühle.* spielt), handelt von einem Kartenspiel, einem sogenannten „Städtequartett“, mit dem die Familie seinerzeit oft gespielt habe: „Hast du Oldenburg, hast du Wuppertal oder hast du Worms, haben wir etwa gefragt, und an solchen

Namen, die ich noch nie gehört hatte zuvor, habe ich lesen gelernt.“ (CS 240 f.). Diese sehr beiläufige Bemerkung läuft doch auf nichts Geringeres hinaus als einen veritablen Initiationsmythos vom Eintritt ins Reich der Schrift: Erzählt doch hier ein *homme de lettres*, wie er den Umgang mit den Buchstaben erlernt habe.

Die Beschränktheit der kindlichen Erfahrungswelt auf das regionale Umfeld, die in der Anekdote über den „Rheinländer“ Sallaba augenfällig wird, wird auch in der Stuttgarter Rede hervorgehoben: „Ich entsinne mich, daß ich mir unter diesen Namen, die so ganz anders waren als Kranzegg, Jungholz und Unterjoch“ – alles Orte im unmittelbaren Umfeld von Wertach im Allgäu –, „auch später lang nichts vorstellen konnte als das, was auf den jeweiligen Spielkarten abgebildet war, also zum Beispiel Roland der Riese, die Porta Nigra, der Kölner Dom, das Krantor von Danzig oder die schönen Bürgerhäuser rings um einen Hauptplatz in Breslau“ (CS 241).¹³ Das Bild, das sich aus diesen ikonischen Abkürzungen zusammensetzt, ist das eines ‚Deutschlands‘, zu dem Breslau und Danzig noch gehören und das, „worüber ich mir seinerzeit naturgemäß keine Gedanken machte, [...] noch ungeteilt“ war,

und nicht nur ungeteilt ist es gewesen, sondern auch unzerstört, denn *die gleichmäßig dunkelbraunen Abbilder der Städte, die früh in mir die Idee erweckten von einem finsternen Vaterland*, diese Bilder zeigten die deutschen Städte ausnahmslos so, wie sie vor dem Krieg gewesen waren: das verwinkelte Giebelwerk unter der Nürnberger Burg, die Fachwerkhäuser von Braunschweig, das Holstentor vor der Lübecker Altstadt, den Zwinger und die Brühlschen Terrassen. (CS 241; Hervorhebung von mir)

So fällt der „Anfang meiner Laufbahn als Leser“ (241) zusammen mit der ersten Vorstellung von einem dunkelbraunen Vaterland Deutschland, jener nationalen *patria* eben, die neben der regionalen, heimatlichen des Allgäus im Titel des vierten Teils von *SG* angesprochen ist. Das kann man durchaus einen Schriftstellermythos nennen. Zugleich mit dem Eintritt in die Schrift bildet sich ein Begriff von dem, was um die engere *patria* herum liegt als Terra incognita eines gigantischen Trümmerfelds. Die weite Welt außerhalb des eigenen Erfahrungsraums beginnt so mit dem Vaterland, dem ersten in einer Reihe konzentrischer Ringe, die sich um den Ursprungspunkt der engsten lokalen Heimat herumlegen und allmählich das Weltbild erweitern. Der Weg hinaus in die Welt führt zunächst durch das

¹³ Ganz explizit einige Seiten später: „Man ist ja, als ich in der Nachkriegszeit im Allgäu am Heranwachsen war, nicht weit herumgekommen, und wenn man, im angehenden Wirtschaftswunder, doch ab und zu einen Ausflug machte, so ist man mit dem Omnibus nach Tirol gefahren, nach Vorarlberg oder höchstensfalls in die innere Schweiz. Für Exkursionen nach Stuttgart oder in andere der immer noch schandbar aussehenden Städte gab es keinen Bedarf, und so kam es, daß mir mein Vaterland, bis ich es mit einundzwanzig Jahren verließ, ein weitgehend unbekanntes, irgendwie abgelegenes und nicht ganz geheures Territorium geblieben ist.“ (CS 243)

Trümmerfeld des Vaterlands, das zwischen der engsten Heimat der Kindheit und der weiteren Welt sich ausdehnt.

In *Il ritorno in patria* wird dagegen erzählt, wie sich – auf eine sehr ähnliche Weise wie mittels der Spielkarten – ein Begriff von jener weiteren Welt bildet, ohne dass das finstere Vaterland zuvor (sei es nur im Geiste) durchmessen werden musste. In einer Episode, die zum Engelwirt-Komplex gehört, findet sich eine andere Variante des Mythos vom Anfang oder, wie es wiederum in der Stuttgarter Rede heißt, vom „Ausbruch“ der „Erdkundemanie“ des Erzählers. Auch am Anfang dieser Affektion, die – wie das Schreiben – von Sebald als zwanghaft beschrieben wird (als „zwanghafter [...] Topographismus“, CS 241), stand nach dem späteren Text das Städtequartett, dem in der ätiologischen Erzählung mithin ein herausragender Status zukäme: In einem einzigen Punkt verdichten sich die Anfänge des Lesens, des nationalen Herkunftsbewusstseins und des geografischen Interesses (jenes herausragenden *sense of place*, der vielfach als eine der besonderen Qualitäten des Schriftstellers Sebald gerühmt wurde) sowie – bedenkt man, dass es ja die regressive Fiktion eines in Wahrheit rettungslos verlorenen pittoreskeren Einstmals ist, woran sich all dies bildet – der Nostalgie. Man kann mit Fug und Recht davon sprechen, dass es in diesem Mythos um einen ersten großen Verlust kindlicher Unschuld geht.

Es gibt im Text noch eine weitere Variante zu diesem Anfangsmythos über den Verlust der geografischen Unschuld. Die betreffende Episode steht im Kontext der Erinnerungen an die Bewohner des „Engelwirt“-Gebäudes. Neben der Familie des Ich-Erzählers, die im Text durch ihre Wohnzimmereinrichtung vertreten wird, und dem Ehepaar Sallaba, das bereits zu den Außenseitern gehört, wohnt im Engelwirt noch das Engelwirt-Ehepaar – „der Engelwirt“ und „die Engelwirtin“ –, von denen allerdings nur die Engelwirtin, die mit bürgerlichem Namen Rosina Zobel heißt, direkt in Erscheinung tritt; hier ist man schon weit in den Bereich der Denormalisierung vorgeschritten: Rosina Zobel ist eine depressive („schwermütige“) Alkoholikerin, die kaum je ihre abgedunkelte Wohnung verlässt, nie irgendeiner Arbeit nachgeht, ihren eigenen Haushalt nicht zu führen vermag; ihre Kinder sind bei Verwandten untergebracht, weil sie deren Versorgung nicht mehr gewährleisten kann. Bei dieser schwer melancholischen Trinkerin also habe das kindliche Ich gern „stundenlang“ (RP 213) herumgesessen, in einer Art trauter Zweisamkeit – was hinsichtlich seiner Implikationen für die Legende des melancholischen Schriftstellers hier nicht eigens kommentiert werden muss. Zu den Beschäftigungen des kindlichen Ichs in der Wohnung der Engelwirtin gehört nun insbesondere das Durchblättern von „drei großen Folianten“, die eine umfangreiche „Ansichtskartensammlung“ (213). Das Ritual besteht darin, dass die

Engelwirtin trinkend dabei sitzt und jeweils nur den Namen der Stadt sagt, auf den das Kind gerade zeigt (cf. 212):

Das gab im Verlauf der Zeit eine lange topographische Litanei aus Ortsnamen wie Chur, Bregenz, Innsbruck, Altaussee, Hallstatt, Salzburg, Wien, Pilsen, Marienbad, Bad Kissingen, Würzburg, Bad Homburg und Frankfurt am Main. Auch italienische Karten gab es zahlreiche aus Meran, Bozen, Riva, Verona, Mailand, Ferrara, Rom und Neapel. [...] Der dritte Band enthielt Aufnahmen aus Übersee, insbesondere solche aus dem fernen Osten, aus Holländisch-Hinterindien, aus China und Japan. (RP 214)

Auch hier also sind es die *Namen*, und *Ortsnamen* im Besonderen, mit denen die Zerstörung der Unschuld anfängt. Da das Städtequartett in *SG* nicht vorkommt, könnte man höchstens spekulieren, in welcher Beziehung diese beiden sehr ähnlichen Anfangsmythen (hier Ansichtskarten, dort Spielkarten) zueinander stehen. Man könnte aber sagen, dass der Anfang, von dem hier, in *RP*, die Rede ist, nicht der „Ausbruch“ der Erdkunderkrankheit, sondern der Moment der *Infektion* ist. Denn:

Diese mehrere hundert Stück umfassende Ansichtskartensammlung ist vom Mann der Rosina Zobel, dem alten Engelwirt, angelegt worden, der vor der Heirat mit der Rosina den Großteil eines beträchtlichen Erbes in der Weltgeschichte verfahren hatte und jetzt seit Jahren bettlägrig war. Es hieß, er liege in dem an das Zimmer der Rosina anschließenden Raum und an der Hüfte eine große Wunde, die nicht verheilen wolle. Er habe, so hieß es, in seiner Jugend eine Zigarre, die er verbotenerweise geraucht hatte, vor seinem Vater verbergen wollen und in den Hosensack gesteckt. Die Brandwunde, die er sich dabei zugezogen habe, sei zwar bald besser geworden, sie sei aber später, als der Engelwirt gegen fünfzig ging, immer wieder aufgegangen und schließe sich nun überhaupt nicht mehr, ja, sie würde größer von Jahr zu Jahr, und es könne, so wurde gesagt, darum wohl sein, daß er bald am Brand sterben müsse. Diese mir unverständliche Äußerung empfand ich als eine Art Urteilsspruch, und ich habe mir das Martyrium des Engelwirts in allen Feuerfarben ausgemalt. (RP 215)

Nun ist eine Zigarre bekanntlich manchmal auch einfach nur eine Zigarre, aber die Krankengeschichte des Engelwirts liest sich doch merkwürdig symbolträchtig. Unübersehbar ist die Geschichte vom Engelwirt (den das Kind ebenso wenig je leibhaftig zu Gesicht bekommt wie die Leser) eine Variante des Jäger-Gracchus-Mythos – eine gleichsam umgekehrte: Im Unterschied zum als der lebendig-toten Jäger Gracchus hat der Engelwirt seine Reisen bereits hinter, den Tod aber noch vor sich und liegt nun, als sterbend Lebender¹⁴,

¹⁴ Formulierung in Anlehnung an Laufer (cf. S. 250), die den fast spiegelbildlichen Bezug zwischen Gracchus und Engelwirt herausstellt.

alle Tage auf einem einzigen Fleck. Nicht an dessen Zigarren-Wunde, aber an dessen Postkartensammlung nun infiziert sich der Erzähler als Kind. Die Weltneugier des Kindes, seine noch ganz undeutliche Sehnsucht hinaus ins Weite ist sein Erbteil an dem Verhängniszusammenhang, für den die Figur des Jägers Gracchus in *SG* u. a. steht.

Die Episode korrespondiert unmittelbar mit einer anderen, die später im Text steht (239 ff.). Die Rede ist dort von regelmäßigen Besuchen, die das kindliche Ich zusammen mit seinem Großvater bei einer Exzentrikerin namens Mathild Seelos machte. Während die beiden Alten Kaffee trinken und ihre Erwachsenendinge besprechen, beschäftigt sich das Kind mit einem alten Atlas, in dessen Karten es sich fasziniert vertieft. Darin sind, auf einer synoptischen Abbildung, die längsten Flüsse und die höchsten Berge der Erde im Größenvergleich nebeneinander dargestellt – wodurch eine Art didaktische Fantasielandschaft entsteht, eine irrealer Mischung aus konkreter Ansicht und kartografischer Abstraktion (cf. die doppelseitige Abb. *SG* 240/41). Das Kind sitzt dabei, den Atlas auf den Knien, auf dem oberen Treppenabsatz, gleichsam „an der Grenze des Erlaubten, dort, wo der Sog der Versuchung am stärksten spürbar war“ (243): Mathild, die Gastgeberin und Hausherrin, hat ihm nämlich verboten, sich im oberen Stock umzusehen, und insbesondere, *auf den Dachboden zu gehen*, denn dort wohne – wie sie ihm ohne weitere Erklärung sagt – „der graue Jäger“ (243). Der Zusammenhang zwischen der als Faszination an Geographie sich äußernden Weltneugier des Kindes und etwas Dunklem, Ominösem wird hier noch deutlicher als in der Engelwirt-Episode. Worin aber besteht das Unheilvolle dieser kindlichen Neugier, die doch an sich harmlos genug ist?

Die in diesen Geschichten inszenierte Assoziation von Wissensdrang und Erkundungslust mit bösen Ahnungen ließe sich aus dem unmittelbaren Handlungskontext der Kindheitserzählung heraus schlicht damit begründen, dass eine wohin auch immer gehende Neugier unter den besonderen Bedingungen der unmittelbaren Nachkriegszeit, die den historischen Kontext der Kindheitsgeschichte abgibt, fast zwangsläufig auf den verdrängten Kriegs- und NS-Komplex stoßen musste. Das ländliche ‚Idyll‘ des von schweren Zerstörungen weitgehend verschonten Allgäus erscheint aus der Retrospektive als eine Art Insel im Schuttmeer der allgemeinen Vernichtung. Das unhistorische und geografisch eng begrenzte Bewusstsein des Kindes ist angesichts der Übermacht des kollektiv Verdrängten kein effizienter Abschirmmechanismus gegen die historische Wirklichkeit. Da es dem Kind an sachlichem Wissen (Information) und Bewusstsein mangelt, kann diese ihm unbekannte Wirklichkeit nur auf dem Weg gleichsam intuitiver oder gar ‚übersinnlicher‘ *Ahnungen* in seine Psyche dringen: d. h. in Form eines *Spuks*. Eine Lücke klafft zwischen der sichtbaren

Wirklichkeit und einer anderen, und aus dieser Lücke kommen Gespenster: Diese Erfahrung, dieses *Ur-Gefühl*, inszeniert Sebald in der Kinderperspektive. Das läuft im Rahmen einer Schriftstellerlegende auf so etwas wie eine Erklärung eines thematischen Anliegens hinaus, das durchaus nicht als frei gewählt betrachtet wird, und damit auf eine Geschichte, wie ein Schriftsteller zu seinem beherrschenden Thema kommt. Aber nicht sowohl ein, oder gar *das* Thema – es wäre ja doch verkürzt, zu interpretieren, dass Sebald sich hier mittels der Kindheitserzählung zu dem erklärte, was er wohl kaum sein wollte, immerhin hat er sich gegen eine solche Rezeption gewehrt: ein (repräsentativer) ‚Holocaust-Autor‘ – nicht sowohl ein Thema wird hier auf die frühesten Eindrücke zurückgeführt, sondern vielmehr das grundlegende Substrat, das Fundament einer ‚Weltsicht‘, und darüber hinaus auch ein literarisches *Verfahren*. Als habe Sebald zeigen wollen, dass seine Technik der komplizierten traumartigen Verdichtung, der indirekten Bezugnahme durchaus nicht Manierismus oder Artistik, keine bloße literarische Manier sei, sondern sehr folgerichtig aus einem frühen Weltgefühl entspringt. Die titelgebenden *Schwindelgefühle* hätten also ihren biografischen Ursprung in dem gespenstischen Klima der ‚Nachkriegsidylle‘.

Allerdings kann man diesen Befund nicht einfach auf die erzählten Wirklichkeiten und Zeiten der anderen Teile von *SG* übertragen. Von Beyle und Dr. K. einmal ganz abgesehen, ist auch für die aktuellen Krisen des erwachsenen Ich-Erzählers, wie sie sich in den Schwindelanfällen auf den beiden Italienreisen 1980 und 1987 manifestieren, auch ein „objektives Korrelat“¹⁵ in der äußeren Wirklichkeit anzunehmen, das nicht einfach identisch sein kann mit dem Realen, aus dem sich das unheimliche Weltgefühl ursprünglich (in der Kindheit) speiste. Das kollektiv Verdrängte, das sich symptomatisch in Träumen und traumartigen Visionen, in Bildern und unheimlichen Zeichen verdichtet und in dieser Form der Imagination des Reisenden eröffnet, das „objektive Korrelat“ muss in der Gegenwart des erwachsenen Erzählers ein *anderes* sein (der NS-Komplex ist ja in mancher Hinsicht längst ‚aufgedeckt‘) – ein aktuelles. Es wäre demnach also die *Struktur* der Verdrängung und der unheimlichen Wiederkunft, wofür die Kindheitserzählung das Paradigma liefert. Das Interpretationsziel liegt also in der Identifikation der Themen- und Problemkomplexe, die in der Erzählgegenwart (und ferner in der Gegenwart des Rezeptionszeitpunkts) in der abstrakten Struktur an die Stelle des Kriegs- und NS-Komplexes treten.

¹⁵ Cf. BU 28, wo es (im Zusammenhang einer pathografischen Stifter-Lektüre und konkret anlässlich eines vergleichenden Seitenblicks auf die ‚klassischen‘ psychopathologischen Fälle der Literaturgeschichte, Lenz und Hölderlin) heißt, dass „der subjektiven Ausbildung innerer Deformationen stets ein objektives gesellschaftliches Korrelat zugeordnet ist“. Siehe dazu auch Navratil 1971: 10, 11, 15.

Arboreales vs. rhizomatisches Modell:

Sebalds ätiologische Rekonstruktionen und Freuds „Kleiner Hans“

An dieser Stelle des Untersuchungsgangs sei aber vorerst noch eine andere Antwort auf die Frage skizziert, was es mit dem Zusammenhang zwischen kindlichem Wissensdrang und Unheil auf sich habe. In Sigmund Freuds Krankengeschichte *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben* – bekannt als „Kleiner Hans“-Fall (GW-VII 241–377) – steht genau dieser Konnex zwischen Wissbegier und Angst im Mittelpunkt. Freilich geht für Freud alles vom Sexualinteresse aus, das in diesem Fall als eins am eigentlichen Genitale ausgeprägt ist, welches nach dem Ausdruck des Analysanden auch vom Analytiker-Erzähler als „Wiwimacher“ angesprochen wird. Das Interesse an diesem macht den kleinen Hans zum Forscher. Besonders ausgeprägt ist beim kleinen Hans zumal die „Schaulust“ (341), die auch in Sebalds autofiktionaler Fallerzählung eine überragende Rolle spielt. Aus der sexuellen Neugierde geht die „Wißbegierde“ (247) als genuin intellektuelles Erkenntnisstreben hervor. Einer der miteinander verschlungenen Konflikte, an denen der kleine Hans laboriert, ist derjenige zwischen dem erwachenden Erkundungsdrang, dem Drang hinaus in die Welt und der Angst, die den Entwicklungsprozess der Ablösung von der Mutter begleitet.

Dora Osborne hat in einem sehr lesenswerten Aufsatz die Bedeutung dieser Krankengeschichte für Sebalds Oeuvre auszuloten versucht; allerdings bezieht sie sich primär auf *Die Ausgewanderten*, wobei die Verbindung vor allem in der Semantisierung des Raums liegt, worauf der Titelschlagwort „Topographical Anxiety“ verweist. Mindestens ebenso plausible (und philologisch ebenso wenig nachweisbare) Verbindungen ließen sich indes auch zu *Schwindel. Gefühle.* und insb. *Il ritorno in patria* herstellen. Es gibt allerdings auch einen einwandfreien philologischen Direktbeleg dafür, dass diese Freud'sche Fallgeschichte für Sebald eine gewisse Bedeutung hatte. Im dritten Teil von *Nach der Natur* – der autobiografischen Gedichtmontage *Die dunkle Nacht fährt aus* – finden sich, und zwar im zweiten Kapitel, das die Frühgeschichte (Kindheit) des Ich-Erzählers behandelt, einige wörtliche Zitate aus dem „Kleinen Hans“ (cf. NN 78 / GW-VII 312), die an dieser Stelle sehr kryptisch anmuten. Es handelt sich bei den zitierten Stellen jedoch um mündliche Äußerungen des kleinen Hans, deren Kontext fantastische Lügengeschichten sind, die der kleine Hans seinem Vater erzählt, und zwar, so Freuds Deutung: in voller Absicht, um sich an seinem Vater zu rächen, weil dieser ihm die Wahrheit (darüber, wo die Kinder herkommen) vorenthalten und ihm stattdessen die lächerliche Geschichte vom Klapperstorch aufgetischt habe (cf. Freud, GW-VII 361 ff.: „Irreführung durch das Storchmärchen“, 365: „Der Vater

vorenthielt ihm das Wissen, nach dem er strebte“). Hier ließe sich durchaus ein Zusammenhang zur von Sebald vielfach erwähnten „Verschwörung des Schweigens“ (über den NS) herstellen, bei der insb. die Rolle des Vaters als Wehrmachtssoldat im Unklaren blieb.

Die Krankengeschichte des kleinen Hans ist aber noch in manch anderer Hinsicht reich an Assoziationen und Anknüpfungspunkten zu Sebald'schen Themen. So spielt der Bereich des *Verkehrs* in dem phobischen Vorstellungskomplex des kleinen Hans eine zentrale Rolle, insb. ist das Pferd als zentrales manifestes Objekt der kindlichen Phobie mit der Eisenbahn assoziiert (was Osborne den Hauptanknüpfungspunkt an *Die Ausgewanderten* bietet). Osborne merkt insb. an, dass die naheliegende Erklärung der Angstreaktionen des Kindes durch *Schock* oder Reizüberflutung im urbanen Straßenverkehr durch Freuds ‚symbolische‘ Deutungen kategorisch abgelehnt wird. In Anschluss an die von Deleuze und Guattari geäußerte Kritik am ödipalen Modell führt Osborne aus, dass die absolute Dominanz des familialistischen Ödipus-Modells die Bedeutung der komplexen und pluralen extradomestischen Wirklichkeit als eigenständiger ätiologischer Komplex verschenkt. Osborne verweist – im Sebald-Kontext mehr als plausibel – auf Walter Benjamin als Theoretiker des modernen „Schocks“. Der Zusammenbruch des familialistischen Modells erscheint bei Sebald indes nicht sowohl als befreiend denn als katastrophal: Die kleine, private (und dabei scheinbar archaisch-anthropologisch-ewige) Wirklichkeit der Nukleus-Familie, die Geschichte der individuellen Herkunft (Genealogie) vermag nicht mehr sinnstiftend in der biografischen Rekonstruktion zu fungieren. Die weitere Welt, die *ganze*, bricht katastrophisch über den Einzelnen herein, reißt ihn gewaltsam aus seiner individuellen Existenz hinein in die kollektive, große Geschichte. Am Ende ist die eigene Lebensgeschichte mit der Geschichte des Eisenbahnwesens im deutschen Reich aufs Unheilvollste verbunden, *alles* hängt mit allem zusammen, ist mit *allem* verbunden auf eine gänzlich andere Weise als in den holistischen Visionen esoterischer ‚Ganzheitlichkeit‘. Man könnte auch von Globalisierung sprechen, freilich bezieht sich Osborne primär auf *Die Ausgewanderten* – und in einem zweiten, verwandten Aufsatz, der die Sebald'sche Rezeption von Freuds „Wolfsmann“-Fall¹⁶ untersucht, auf *Austerlitz* –, das heißt (z. T.) auf Erzählungen mit direkterem Bezug zur Schoah. Aber eben das ist ja eine zwar spezielle (historisch spezifische), aber in Sebalds Denken doch alles andere als singulär-isolierte Geschichte; Holocaust und Zweiter Weltkrieg sind, wie Kriege von globalen Ausmaßen generell, in Sebalds Deutung ein intensivierter Modernisierungs- und Globalisierungs-Schub – das ist auch eine wesentliche Bedeutung des

¹⁶ Allerdings lässt sich diese Fallgeschichte, wie weiter unten gezeigt wird, sehr wohl auch auf RP beziehen.

Napoleon-Themas, mit dem *SG* immerhin insgesamt beginnt: Alles öffnet sich auf die *eine*, große Geschichte, in der alle Partialgeschichten sich rhizomatisch verschlingen, und darin liegt kein Anlass zu globalistischen Hoffnungen.

Bei Freud selbst bleibt freilich die in die Welt außerhalb der domestischen Sphäre der Familie strebende Abenteuerlust des Kindes aufs engste mit den noch ödipal gebundenen Sexualinteressen assoziiert. Das zentrale Problem, das der kleine Hans (übrigens ein musisch begabtes Kind) mit seiner schweren „Denkarbeit“ (GW-VII 364) zu lösen versucht, ist die Frage nach der Herkunft der Kinder (Hans hat ein kleines Schwesterchen bekommen, das ist das auslösende Ereignis). Es gibt rein symbolische Bearbeitungen dieses Themas, etwa wenn die schwer beladenen Möbelwagen, die von Pferden gezogen werden, die Schwangerschaft darstellen, und der Unfall, dessen Augenzeuge das Kind wird: der Sturz eines solchen Pferdes – ein „Eindruck“, dem nach Freuds Einschätzung eine „traumatische Kraft“¹⁷ „an und für sich nicht“ zukomme (368) –, das Um-fallen des Pferdes, steht für das ‚Nieder-kommen‘ der Mutter. Die assoziative Bearbeitung des Problems treibt Hans (da ihm wichtige Informationen vorenthalten werden) aber auch zu allerlei abstrusen Denkopoperationen, die allemal das Potenzial zu einer „häretischen“ intellektuellen Tätigkeit nach Sebald’schen Geschmack in sich haben. Die „Gravidität“ der Frau und der Geburtsvorgang werden assoziiert mit vollem Magen und Defäkation (300). Auch die optische Ähnlichkeit zwischen der Leber, die dem Jungen zum Verzehr vorgesetzt wird, und Exkrementen ist essayistisch anregend (das entsprechende Kapitel der vorliegenden Arbeit ist das folgende IV/7, in dem in ausführlichen ‚Traumanalysen‘ der Komplex Essen und Verdauung untersucht wird). Und einmal wähnt der kleine Hans eine Leiche unterm Trottoir (304). Das alles lässt sich recht mühelos auf Sebald beziehen. An einer Stelle gibt Freud sogar eine Beschreibung des phobischen Assoziationsmechanismus, die sich ohne weiteres auf die Verwendung bestimmter Motive und Prätexte bei Sebald anwenden lässt: Das Material, aus dem die manifesten Symptome der Phobie sich speisen, eigne sich zu den Zwecken des Krankheitsmechanismus, weil die „Vieldeutigkeit der Assoziationsverknüpfungen“ Anschluss an *mehrere* Komplexe gleichzeitig erlaubt (368). Das ist nicht weniger wahr in Bezug auf den Jäger Gracchus bspw. Das „Ziel“ der Krankheitsbildung, das Freud identifiziert, ist aber „Einschränkung der Bewegungsfreiheit“ – also eine Abwehrreaktion gegen den Erkundungs- und Wissensdrang und die Abenteuerlust des Kindes. Das große Vorbild der „Bewegungslust“ (für Hans: das Pferd) wird zum „Sinnbild des Schreckens“ (Eisenbahn). Letztere ist in *SG* nicht primär als das logistische Mittel der Vernichtung (wie in *Die Ausgewanderten*), sondern als Vehikel des

¹⁷ Bei Freud in Anführungszeichen gesetzt.

Reisens in Friedenszeiten präsent. Doch auch die Anfälle des Erzählers zielen auf Immobilisierung, greifen regelmäßig die Motilität an, die Verfügungsgewalt des Ichs über den Körper, zwingen den Reisenden zur Einkehr, zum Niedersetzen (cf. die Episoden in Wien und Mailand). Es sind aber nicht symbolische oder assoziative Beziehungen zur familialen Sphäre, die die Reiseübelkeit des Erzählers bewirken: Es ist die objektive Einsicht in das überpersönliche ‚Ganze‘, den globalen Gesamtzusammenhang, der sich aus den rastlosen, aus dem je individuellen Glücksstreben gespeisten Bewegungen der Einzelnen ergibt. Wie antitouristisch auch immer sich der Erzähler verhält, er ist einer von den „armen Reisenden“, die als Gracchus-Doppelgänger die Welt bereisen und damit die Welt selbst verändern – etwa in die Richtung einer einzigen globalen Autobahnraststätte oder eines gigantischen Bahnhofsbistros, was doch vielleicht um einiges schlimmer noch wäre als die leblose Wüste oder Mondlandschaft, die Sebald in der eschatologischen Traumvision am Ende von *SG* ausmalt (siehe Kap. IV/8). Die Ansichtskartensammlung des Engelwirts ist der Brandherd, an dem sich das kindliche Ich des Erzählers mit dem Fluch des Gracchus infiziert.

Bilder

Verwandt mit dem, was ich hier in einem etwas weiten Sinne als ‚Bildungserlebnisse‘ bezeichnet habe, ist im biografischen Narrativ der Komplex des Bildergedächtnisses. Gemeint sind ‚Bilder‘ im Sinne von Gemälden, Fotografien u. dgl. Zum einen geht es in dem folgenden Abschnitt um ‚erste Bilder‘, prägende Seh-Erlebnisse, die ein biografisch fundiertes Reservoir visueller Typen (Motive, Topoi etc.) darstellen, das als Hintergrund für alles spätere Bildersehen prägend bleibt. Zum anderen ist hier aber auch die intermediale narrative Technik gemeint, biografische Inhalte in Bildbeschreibungen zu verdichten bzw. in die beschriebenen Bilder hineinzuprojizieren, also nach Art der Bricolage oder eben Traumarbeit ein vorhandenes Bild, oft ein Kunstwerk, gleichsam zweckentfremdend zur indirekten ‚Bearbeitung‘ biografischer Inhalte zu benutzen.

Sebald hat in Interviews die Bedeutung von Bildern, insb. alten Gemälden, in *SG* biografisch begründet. Demnach habe es in Wertach zur Zeit seiner Kindheit nur sehr wenige Bilder gegeben. Mediengeschichtlich wäre diese Darstellung infrage zu stellen; freilich gab es noch kein Fernsehen und wohl auch weniger illustrierte Zeitschriften, noch nicht die später Dichte öffentlicher Plakat- und Schaufensterwerbung u. dgl., aber dass es außer den Wandmalereien, die im Alpenraum an den Außenwänden vieler Gebäude zu sehen sind, und den religiösen Darstellungen in der Kirche in der lokalen Umwelt seiner Kindheit nahezu

keine „Bilder“ gegeben habe, wie Sebald behauptet, wird schon durch seine eigene fiktionale Darstellung relativiert. Die bisher besprochenen Episoden handeln ja vielmehr bereits mehrheitlich vom Einfluss der Bilder, von visuellen Eindrücken: die Kinobilder, die Ansichtskarten des Engelwirts, die Abbildungen auf den Spielkarten des Quartetts, die Karten und Abbildungen im Atlas. Immerhin ist das alles tatsächlich vergleichsweise überschaubar, wenn man die historisch beispiellose Bilderflut von heute (oder auch nur bereits von um 1990) dagegen hält. In der Erzählung unternimmt es der Erzähler jedenfalls eines Tages, die ‚frühesten Bilder‘ zu rekonstruieren, die auf ihn eingewirkt hätten, wobei er damit offensichtlich Bildende Kunst im engeren Sinne meint.

[i.] Frühe Bilder: Religiöse Malerei als Resonanzraum biografischer Epiphanien Bereits im Rahmen der Anreise-Episode wird das Thema erstmals angesprochen. Auf seiner Wanderung nach W. verweilt der Erzähler eine Zeit lang in einer kleinen Feldkapelle, die inwendig mit naiven Darstellungen der Kreuzwegstationen aus dem 18. Jahrhundert ausgemalt ist. Ob er in seiner Kindheit in dieser bestimmten Kapelle (die man auf dem „Sebaldweg“ noch heute besichtigen kann, allerdings wurde sie seither renoviert) einmal gewesen sei, vermag der Erzähler nicht mehr zu sagen, aber:

Kapellen wie die von Krummenbach gab es zahlreiche um W. herum, und vieles von dem, was ich damals in ihnen gesehen oder gespürt habe, wird in mir geblieben sein, die Angst vor den dort abgebildeten Grausamkeiten nicht weniger als in seiner Unerfüllbarkeit der Wunsch nach einer Wiederholung der in ihrem Inneren herrschenden vollkommenen Stille (RP 196).

Auch hier wieder der intime Zusammenhang von Nostalgie und einem Unbehagen an der Heimat, das sich hier speziell auf die dubioseren Aspekte der christlichen Heilsmythologie und der katholischen Kultur bezieht. Im Anschluss an die Besichtigung dieser (in rein künstlerischer Hinsicht wenig beachtenswerten) Kreuzwegdarstellungen gibt sich der Erzähler im Weiter-Gehen „Phantasien“ – „möglicherweise ausgelöst von den armseligen Bildern in der Krummenbacher Kapelle“ (197) – über die Entstehung des großen Deckenfreskos im Treppenhaus der Würzburger Residenz hin; er stellt sich vor, dass dessen Schöpfer, Giambattista Tiepolo, seinerzeit, von Venedig kommend, denselben Weg über den Brenner und den Fernpass genommen hätte, den er, der Erzähler, soeben zurückgelegt hat, und er stellt sich Tiepolo bei der mühseligen Arbeit vor. So denkt er das kunsthistorisch herausragende „riesige Weltwunderbild“ (197) Tiepolos und die „armseligen“ Kreuzwegbilder des unbekannten Krummenbacher Malers, „der vielleicht in der Winterszeit desselbigen Jahres an

seinen vierzehn kleinen Kreuzwegstationen sich nicht weniger mühte als Tiepolo an seinem großen Deckengemälde“ (RP 197), zusammen, und diese doch recht willkürlich anmutende Gedankenverbindung ist für den Leser/Interpreten nicht nur, wie der Wortlaut nahelegt, als eine Reflexion über den Handwerksaspekt der Kunst bedenkenswert, sondern auch im Hinblick auf motivationalen Zusammenhang des Gesamttexts *Schwindel. Gefühle.*: Es handelt sich hierbei um die einzige Textstelle, an der direkt und explizit eine Verbindung hergestellt wird zwischen der italienischen Kunst und Bildern, die der Erzähler als Kind gesehen hat. Für die Verbindung des literarischen Programms der gelehrten Italienreise mit dem narrativen Modell der Krankengeschichte spielt dieser Konnex eine wichtige Rolle.

1979 hatte die italienische Psychiaterin und Psychoanalytikerin Graziella Magherini erstmals einige von ihr an ausländischen Italien-Touristen, vor allem in Florenz, gemachte psychopathologische Beobachtungen unter dem Namen „Stendhal-Syndrom“ zusammengefasst; die Symptomatik reicht von psychosomatischen bis zu wahnhaften Störungen: Schwindel- und Schuldgefühle, Paranoia, Desintegration des Selbst, Panikattacken, Herzrasen, Halluzinationen etc. Der Name geht auf eine Stelle in Stendhals Reiseskizze *Rome, Naples et Florence* (1817) zurück, wo dieser seine eigenen Zustände während eines Florenz-Aufenthalts mit einem „Nervenanfall“ gleichsetzt und dies mit der Reizüberflutung durch Kunst erklärt. (Insbesondere versetzte die Betrachtung einer von Volterrano gemalten Sybille Beyle in einen exaltierten Zustand, da sie ihn an eine frühere Geliebte erinnerte.¹⁸) Magherini postulierte also einen kausalen Zusammenhang zwischen Kunsttourismus und den beobachteten Symptomen. 1989 – ein Jahr vor dem Erscheinen von *Schwindel. Gefühle.* – veröffentlichte Magherini dann eine Monografie unter dem Titel *La sindrome di Stendhal*, die über hundert Krankengeschichten enthielt – eine umfangreiche Sammlung psychopathologischer Fälle, die man zugleich als eine kunstpsychologische Studie zur Rezeptionsforschung ansehen könnte. Das Buch wurde in der Presse ausführlich besprochen¹⁹ und erfuhr breite internationale Rezeption, nicht zuletzt auch durch nicht zuletzt auch durch fiktionale Verarbeitungen der Thesen in literarischen und filmischen Werken (meist Krimis). Der von Magherini beschriebene Zusammenhang von Kunsttourismus und psychischen Störungen besteht wohlverstanden nicht darin, dass (wie die Presse naturgemäß

¹⁸ Diese Szene würde so gut in die von Sebald in SG und namentlich in *Beyle* skizzierte Psychopathologie der „Liebe“ (und zum Thema der „Schwindelgefühle“ überhaupt) passen, dass man geneigt sein könnte, ihr ‚Fehlen‘ in SG als Beleg dafür zu werten, dass Sebald sie (und mithin auch Magherinis Studie, die darauf Bezug nimmt) nicht kannte. Freilich ist einiges, was nachweislich bei der Konzeption von SG eine Rolle gespielt hat, nicht manifest in den Text eingegangen, und man könnte die Abwesenheit von Referenzen auf Stendhals florentinische Schwindelanfälle auch damit erklären, dass Florenz eben abseits der in SG maßgeblichen Reiseroute liegt und aus diesem Grund nicht in Betracht kam.

¹⁹ Cf. bspw. die zeitgenössischen Besprechungen im *Spiegel* (14.08.1989), in der *Zeit* (06.04.1990) und der *New York Times* (15.05.1989).

mit Vorliebe schlagzeilte) ‚Kunst (oder zuviel Kunst) krank macht‘; vielmehr beruht die akute Krise in gut psychoanalytischer Modellierung auf latent bereits vorhandenen Konflikten oder psychischen Problemen. Gleichwohl ist es nicht so, dass die Kunstbetrachtung mit dem Ausbruch bloß koinzidiert, sondern ihr kommt schon die Bedeutung eines auslösenden Moments zu; auch sind nach Magherinis Auffassung nicht primär andere Faktoren des Reisens – Erschöpfung etc. –, mithin das Reisen selbst (und weniger die Kunstbetrachtung) ausschlaggebend, wenngleich das Phänomen insb. bei Alleinreisenden auftrat und auch das Übermaß der spezifisch *touristischen* Kunstbesichtigung eine wichtige Rolle spielt. Die Kunstbetrachtung ist in der Ätiologie des „Stendhal-Syndroms“ der wesentliche Faktor, was Magherini mit der intensiven (und für die meisten Reisenden eher ungewohnten) geistigen und sinnlichen Stimulation und emotionalen Affektation beim Betrachten großer Kunstwerke sowie deren enormem *Resonanzpotenzial* erklärt. Letzteres ist nun nichts anderes als die semantische Offenheit und Assoziationsvielfalt der Kunstwerke, die sie auch zu geeigneten Mitteln der intertextuellen bzw. intermedialen ‚Traumarbeit‘ macht²⁰, die in Sebalds narrativem Verfahren von so zentraler Bedeutung ist und die einen der Hauptgegenstände der vorliegenden Studie darstellt. Die ‚pathogene‘ Wirkung der Kunstwerke wäre nach Magherini also im Sinne der Freud’schen Auffassung zu erklären, dass die verschlossenen Tore zum Unbewussten, Verdrängten sich leichter öffnen, wenn durch große Erschütterungen das Seelische allgemein in Bewegung gebracht werde (durch den ästhetischen Eindruck) bzw. wenn das psychische System geschwächt ist (durch die Umstände des Reisens, zumal des speziell touristischen).²¹ Übrigens wäre Magherinis *Stendhal-Syndrom* noch in einer weiteren Hinsicht ein passender Begleittext zu *SG* (dahingestellt, ob Sebald die Studie – zumindest aus den Besprechungen in der Presse – kannte oder nicht), nämlich im Hinblick auf den nostalgisch-kulturkritischen Diskurs. So wird in *La sindrome di Stendhal* ein deutlicher Gegensatz zwischen ‚heute‘ und ‚damals‘ hinsichtlich der Empfindsamkeit der Reisenden herausgearbeitet, der das Reisen im Zeitalter des Massentourismus verhaltens- und kollektivpsychologisch als eine gierig-sehnsüchtige Glückssuche beschreibt, wobei die Reisenden selbst jedoch nur noch im selteneren Fall als ästhetisch sensible, verständige Subjekte anzusehen sind. Das passt durchaus zur pauschalen Geringschätzung, die der

²⁰ Zur Illustration eignet sich eine der von Magherini mitgeteilten Fallgeschichten: So habe ein Ingenieur aus Oberbayern, der übrigens mit dem Namen Franz vorgestellt wird, nach einem Besuch der Uffizien einen Zusammenbruch erlitten, den die Analytikerin auf eine bislang verdrängte latente Neigung zur Homosexualität zurückführt. Franz hatte sich nicht vom Anblick nackter Männerkörper losreißen können, bis ein Schwächeanfall ihn in die Klinik brachte...

²¹ Cf. auch Laufer (2010: 269), die gänzlich ohne Bezug auf Magherini (aber freilich Freud-nah) denselben Zusammenhang in den schlichten, theoriefreien Satz fasst: „Kunst kann ungeahnte Tiefen eröffnen“.

Erzähler in *SG* den ihm unterwegs begegnenden Touristen entgegenbringt.²² Der besinnungslosen Vielfresserei macht der Ich-Erzähler sich (zumindest im Hinblick auf Bildende Kunst und – siehe IV/7 – Essen²³) auf seinen Italienreisen nicht schuldig, schaut sich vielmehr nur einige wenige ausgesuchte Werke intensiv und geduldig an. Die gewaltige Resonanz der angeschauten Bilder trifft aber voll und ganz zu, und die verdeckte Bearbeitung biografischer Komplexe (siehe meine Ausführungen zum Hl. Georg in II/4) im Medium der Kunstrezeption gehört nachgerade zu den textkonstitutiven Verfahren in *SG*.

Nun haben allerdings die Gemälde-Betrachtungen, von denen in *All'estero* erzählt wird, meist eher eine stabilisierende Wirkung auf den Erzähler. Ein Zusammenhang zwischen den Schwindel- und Angstanfällen des Erzählers und der Betrachtung von Gemälden kann aber dennoch hergestellt werden. Die Gegenüberstellung von Tiepolo und dem kleinen Kreuzwegmaler der Krummenbacher Kapelle deutet den Zusammenhang an: Es sind ja ganz überwiegend *religiöse* Darstellungen, die der Erzähler betrachtet, und ein offenkundiger Zusammenhang zwischen Italien und der süddeutschen Kindheitswelt des Erzählers ist der Katholizismus, der nicht zuletzt auch eine ikonografische Bilderwelt von Motiven und visuellen Topoi darstellt. Es geht hier freilich nicht so sehr darum, die destruktiven Wirkungen katholischer Erziehung und Moral auf die Kinderseele religionskritisch anzuprangern (damit wäre eher bei Kipphardt bzw. März zu rechnen), als um die Eignung der mythischen Erzählung vom kosmologischen Kampf des Licht und der Finsternis für die Denkarbeit des Ichs, die in den Rätseln der frühen Kindheit begründet liegt.

Es gibt zumindest *ein* Beispiel in *SG*, das als eine geradezu mustergültige Illustration des psychoanalytischen Zusammenhangs zwischen Konflikten der Kindheit und dem Eindruck eines Kunstwerks erscheint. Der Kontext sei an dieser Stelle nur knapp skizziert, da von der gesamten Episode, aus der die Stelle stammt, weiter unten noch ausführlich die Rede sein muss. Dort wird erzählt, wie das Kind auf seinem täglichen Schulweg u. a. an dem Laden des örtlichen „Baders“ (ein heute nahezu ausgestorbener ländlicher Beruf) vorbei musste, der u. a. für die Körperpflege-Dienstleistung des Haarschneidens und Rasierens zuständig, also als Frisör tätig war. Dieser Bader trägt sinnfälliger Weise den Namen „Köpf“ und das Kind, das später der Erzähler wird, muss sich auf Geheiß des aus der Kriegsgefangenschaft heimgekehrten Vaters einmal im Monat dort die Haare schneiden und den Nacken ausrasieren lassen, wovon es ihm zutiefst graut.

²² Cf. nochmals den Aufsatz „The Anti-Tourist“ von Long (2010).

²³ In anderer Hinsicht ‚überfrisst‘ sich der Erzähler ja durchaus, nämlich mit ‚Zeichen und Wundern‘ – was eben in der Formel vom „Beziehungswahn“, dem zwanghaften Herstellen von Bezügen angesprochen ist.

Derart tief hat diese Furcht in mich sich eingegraben, daß mir Jahre später, als ich zum erstenmal eine Darstellung der Szene sah, in welcher Salome das abgeschnittene Haupt des Johannes auf einer silbernen Platte hereinträgt, sogleich der Köpf in Erinnerung gekommen ist. (RP 266)

In der Freuds Traumdeutung findet sich – darauf weist Laufer hin – unter der Überschrift „Kastrationsträume bei Kindern“ ein knapper Bericht über den Traum eines Knaben „von drei Jahren und fünf Monaten, dem die Wiederkehr des Vaters aus dem Felde sichtlich unbequem ist“ – Sebald war nicht ganz drei Jahre alt, als sein Vater aus der französischen Kriegsgefangenschaft heimkehrte²⁴ –: „Heute nacht hat Papi seinen Kopf auf einem Teller getragen“.²⁵ – Vom Soldatenvater-Komplex wird weiter unten noch ausführlich die Rede sein. An dieser Stelle sei die (hier aus dem Kontext gerissene) Stelle bloß herangezogen als ein – besonders plakatives – Beispiel für die ‚Behandlung‘ biografisch-psychologischer Erinnerungskomplexe im Medium der Kunstbetrachtung.

[ii.] **Dunkelbraune Heimat: Die Bildwelt des Kunstmalers Hengge** Die frühen, ersten Bilder, von denen in *Il ritorno in patria* ausführlich die Rede ist, sind indes gar nicht die christlichen Darstellungen der Kirchen und Kapellen, sondern die großformatigen Wand- und Tafelgemälde eines weltlichen Kunstmalers, dessen Werke in W. und Umgebung den öffentlichen Raum dominieren. Er wird mit dem Namen „Hengge“ bezeichnet, und tatsächlich gab es einen Maler Josef Hengge (1890–1970), der von 1945 bis 1950 im wirklichen Wertach ansässig war und über mehrere Jahrzehnte (und zwei Weltkriege hinweg) in der Region und auch in weiterem geografischem Radius künstlerisch tätig war. An diesen realen Hengge ist der gleichnamige Maler in *SG* angelehnt, allerdings als eine fiktionalisierende Übertreibung nach Bernhard’scher Manier. Der Abriss einer Künstlerbiografie, die diesem Hengge in *SG* gewidmet wird, ist nicht zuletzt eine stilpathologische Krankengeschichte, die der Erzähler sich selbst und anderen, die sich zum Künstler berufen fühlen, als mahnendes Beispiel vor Augen hält. – Ausgang nimmt die Exkursion des Erzählers in die Vorgeschichte seiner frühesten Bilder-Eindrücke von einem „riesigen“ (RP 223) Ölbild, das in der Engelwirtsstube hängt und schon dort hing, als der Erzähler noch ein Kind war. Es zeigt „Holzknechte“ bei der Arbeit, „gemalt in den gewaltig ausgreifenden und ausholenden Posen, die für die Heroisierung der Arbeit und des Krieges kennzeichnend sind“ (224). Seinen kurzen Infotext

²⁴ Cf. den Anfang der vorhin schon einmal herangezogenen Stuttgarter Rede: „beide hatten wir [die Schwester und ich] uns noch nicht recht an den Vater gewöhnt, der seit seiner Rückkehr aus der französischen Kriegsgefangenschaft im Februar 1947 wochentags in der Kreisstadt Sonthofen als Angestellter (wie er sich ausdrückte) beschäftigt und immer nur von Samstag- bis Sonntagnachmittag zu Hause war“ (CS 240).

²⁵ Zit. n. Laufer 2010: 249.

zu dem Schöpfer dieses Monumentalwerks beginnt der Erzähler mit dem Satz: „Der Maler Hengge, [...] hatte zahlreiche solche Holzerbilder gefertigt.“ Und weiter: „Er war in den Dreißigerjahren auf dem Höhepunkt seines Ruhmes gestanden“ – die allein schon eine auf ein vernichtendes Urteil hinauslaufende Einordnung – „und bis nach München hinaus bekannt gewesen“, was gewiss einiges heißt. „Überall in W. und Umgebung konnte man an den Hauswänden seine stets in braunen Farben gehaltenen Wandmalereien sehen, die von seinen Hauptmotiven, zu denen neben den Holzknechten die Wilderer und die aufständischen Bauern mit der Bundschuhfahne gehörten, nur dann abwichen, wenn ihm ein bestimmter Gegenstand ausdrücklich vorgeschrieben war“ (224). Es folgt eine kurze Aufzählung von Motiven, die der Auftragsmaler Hengge auf Wunsch auszuführen imstande war. Am Geburtshaus des Erzählers befindet sich bemerkenswerter Weise ein Wandbild, das ein *Autorennen* darstellt: weil es dem Hauseigentümer „als passend zu der von ihm ein paar Jahre vor dem Krieg neu eingerichteten Maschinenhandlung und zu der neuen Zeit, die jetzt auch in W. angefangen hatte, erschienen war“ (225). Bedenkt man, dass Sebald dann im Dezember 2001 am Steuer eines Autos gestorben ist, und was er selbst und sein Alter-Ego, der Ich-Erzähler seiner Bücher, über die Segnungen dieser bis auf den heutigen Tag andauernden neuen Zeit mit ihrem Fortschritts- und Mobilitätsversprechen zu sagen hatten, so wirkt dieses beiläufig mitgeteilte Faktum doch als symbolträchtig. Außerdem wird noch „eine allegorische Darstellung der Wasserkraft“ am Transformatorenhäuschen am Ortsrand erwähnt (die Abbildung im Text – cf. S. 225 – zeigt zwei muskulöse Wassermänner oder Meeresgötter, die auf Hippokampen durch die Wellen reiten).

Ein Bild wird besonders hervorgehoben. „Alle diese Henggebilder“ zwar „hatten für mich [seinerzeit, als Kind] etwas äußerst Beunruhigendes. Vor einem besonderen aber [...] habe ich mich jedesmal, wenn ich daran vorbeiging, derart geängstigt, daß ich die Augen abwenden mußte“. Es handelt sich um das an der Raiffeisenkasse angebrachte „Fresko einer hochauferichteten Schnitterin, die dasteht vor einem Feld zur Zeit der Ernte, das mir immer wie ein entsetzliches Schlachtfeld vorgekommen ist“ (225 f.). Dieses Bild (in *SG* relativ groß auf S. 226 abgebildet) korrespondiert intratextuell mit dem in *All'estero* nur knapp erwähnten Bild einer „Schnitterin mit einem Ährenbündel“ (AE 71), über das der Erzähler sich während seines nächtlichen Bootsausflugs mit Malachio verwundert. Im unmittelbaren Kontext von *RP* wird man die grausige Wirkung des Bilds wohl dahingehend interpretieren dürfen, dass es zu den ‚Portalen‘ visionärer Schau gehört, durch die dem Kind eine intuitive, unbegriffliche Ahnung eröffnet wird über das ihm verheimlichte Kriegsgeschehen (hier durch die visuelle Assoziation oder Fehldeutung des Ernte- als Leichen- oder Trümmerfeld), das die direkte

Vorgeschichte seiner eigenen Existenz darstellt. Es gibt aber noch eine weitere intratextuelle Korrespondenz, die ich in Kapitel IV/7 besprechen werde.

Die Künstlerbiografie bzw. Fallgeschichte des Malers Hengge setzt der Erzähler fort:

Der Maler Hengge war also sehr wohl imstande, sein Repertoire auszuweiten. Doch wenn er ganz nach seinem eigenen Kunstsinn sich richten konnte, hat er nichts als Holzerbilder gemalt. Er konnte sogar nach dem Krieg, als seine Monumentalwerke aus verschiedenen Gründen nicht mehr sehr hoch im Kurs standen, nicht davon ablassen. Zuletzt soll sein Haus ganz vollgestellt sein mit Holzerbildern, so vollgestellt, daß er selber darin fast keinen Platz mehr hatte, und der Tod hat ihn, wie es im Nachruf hieß, mitten in der Arbeit an einem Bild überrascht, das einen Holzer auf einem Holzschlitten in halsbrecherischer Talfahrt darstellte. (RP 226/7)

Die tautologische Obsession des Künstlers Hengge – zuletzt reduziert sich diese Künstlervita auf die komisch und absurd wiederholte Stammsilbe *Holz*: Holzer Holzerbild Holzschlitten Holz – illustriert den „stereotypen Wiederholungszwang“, in dem sich „die Unfähigkeit der Kunst verrät, die neurotischen Elemente im Künstler und in der Kultur, aus der er kommt, aufzulösen“, wie der Psychoanalytiker Lawrence Kubie in seinem Beitrag zu dem (in Sebalds Arbeitsbibliothek enthaltenen) Band *Psychopathographien des Alltags* schreibt.²⁶ Nun ist überdies die „Kultur“, aus der der Maler Hengge kommt, vor allem eine (proto-)faschistische. Die Passage über den „Kunstmaler Hengge“ ist im Grunde ein Lehrstück darüber, wie die Kunst bzw. die Mehrzahl der Künstler auf dem Gebiet der Ästhetik in dieselbe Richtung wie der fatale große Lauf der Geschichte arbeiteten selbst dort, wo sie scheinbar neutrale, unpolitische Stoffe gestalteten. „Es geht bergup in jenes Tal“ – „Von hier in die Waldheimat Peter Roseggers in den Weltkrieg“, wird Ernst Herbeck von Sebald zitiert (BU 135).

Triumphiert hat indes die Kehrseite des Zeitgeists, der bereits zurzeit der Propagierung der Blut-und-Boden-Fiktion heroischer Landarbeit zugleich unaufhaltsam die Technisierung vorantrieb und den Zusammenbruch von Nation und Reich, das Ende des Krieges und den abermaligen Zeitenwechsel unbeschadet überdauert hat und nun im Frieden fortlebt. Das Autorennen also, nicht die Holzerbilder. Zu denen, die auch an die *nach* dem Krieg anbrechende ‚neue Zeit‘ sich mehr oder weniger umstandslos anzupassen vermochten, gehört der vormals so erfolgreiche Kunstmaler Hengge nicht. Er erscheint so eigentlich als ein Opfer der destruktiven Kräfte, mit denen die faschistische Ästhetik auf die Seele einwirkt. Als sei es die Waldheimat selbst, der böse Geist der dunklen Gebirgswälder, der ihn besessen hat und ihn im Griff behält auch dann noch, wenn der allgemeine Zeitgeist und der Tatendrang des

²⁶ Kubie 1982: 21.

Volkes in die helle Welt des technischen Fortschritts und der Modernisierung (denen ja in Wahrheit bereits die Bewegung verschrieben war, die ihre völkischen Fantasien in die BluBo-Bilder von Bauern und Holzfällern projizierte) weitergezogen ist und die finsternen Wälder hinter sich gelassen hat.

Die Bilder selbst aber sind an den Häusern geblieben und entfalten so ihre Wirkung noch in die Nachkriegskindheit des Erzählers hinein. Ihre *biografische* Bedeutung schätzt der Erzähler nicht gering ein:

Es ist mir beim Nachdenken über die Bilder es Kunstmalers Hengge eingefallen, daß diese Henggebilder, abgesehen von denen in der Pfarrkirche, so ziemlich die einzigen Bilder gewesen sind, die ich bis zu meinem siebten oder achten Lebensjahr gesehen habe, und es ist mir jetzt, als hätten sie, diese Holzhauer- und Kreuzigungsbilder und das große Gemälde von der Schlacht auf dem Lechfeld, wo der Fürstbischof Ulrich mit seinem Schimmel über einen am Boden liegenden Hunnen hinwegreitet und auf dem auch alle Pferde diese irren Augen haben, einen vernichtenden Eindruck auf mich gemacht. (RP 227)

Zur nachträglichen Therapie dieser Verheerungen macht sich der erwachsene Erzähler gemäß der aufklärerischen Konfrontationsstrategie im November 1987 auf, um diese ersten Bilder noch einmal in Augenschein zu nehmen. Die lapidare Abschluss-Bemerkung zu diesem Unternehmen lautet allerdings: „Daß sie für mich durch die Wiederbegegnung weniger vernichtend geworden wären, könnte ich nicht sagen. Es ist wohl eher das Gegenteil der Fall.“ (228) Immerhin, so fügt er noch an, sei das Aufsuchen der erhalten gebliebenen Bilder aus seiner Kindheit ihm Anlass für kleinere und größere Exkursionen in die Umgegend gewesen, an Orte und über Wege, die er von Spaziergängen mit seinem geliebten Großvater kennt und die ihm in der Erinnerung so viel bedeuteten; auch hier ist das Ergebnis allerdings die Einsicht, dass auch der letzte Rest dessen, was in einem emotional positiven Sinne heimatliche Kindheitserinnerung sein könnte, in der äußeren Wirklichkeit nicht mehr auffindbar ist (cf. RP 229).

[iii.] *Im Ardennenwald* Eins der einschlägigsten Beispiele in *RP* zum Thema der ‚visionären‘ Ahnungen, die sich dem Kind in Bildern verdichten, ist das Bild, das im Treppenhaus bei der Mathild Seelos an der Wand hängt, dort, wo der Erzähler als Kind immer saß und im Atlas blätterte, während sein Großvater mit der Mathild Kaffee trank (siehe oben). Es handelt sich bei diesem Bild um einen

Öldruck, der ein Wildschwein zeigte, das durch einen riesigen Sprung aus dem Waldesdunkel ein Jägerfrühstück auf einer Lichtung störte. Die Szene, in der außer dem Wildschwein und den grünbefrackten Jägern die durch die Luft fliegenden Teller und Speisen mit großer Detailtreue dargestellt waren, trug den Titel *Im Ardennerwald*, und es ist diese an sich ganz harmlose Unterschrift gewesen, die für mich etwas weitaus Gefährlicheres, Unbekannteres und Tieferes heraufbeschwor, als das Bild selber wiederzugeben vermochte. (RP 242).

Die Bildbeschreibung geht in diesem Fall auf Kafka zurück: Der erwähnt das Bild in einem Brief (Nr. 448) an Felice Bauer als ironische Antithese gleichsam zu einem zuvor beschriebenen, „auf dem der Selbstmord eines Liebespaares dargestellt war“²⁷ und das Kafka seiner Verlobten, anscheinend mit einigem Ernst und also einem gewissen Pathos, das die sachliche Beschreibung nicht ganz aufzuheben vermag, ausmalt: „Schon als Kind“ habe ihn dieses Bild beeindruckt; doch zur ironischen Relativierung solcher Einsicht in die Ausweglosigkeit der Liebe fügt Kafka an: „Aber damals war ich noch ein Kind und das Bild das gewöhnlich neben jenem hieng und ein Wildschwein zeigte, das durch einen riesigen Sprung aus dem Waldesdunkel ein Jägerfrühstück auf einer Waldlichtung störte, daß die Jäger sich hinter Bäume versteckten und die Teller und Speisen in die Luft flogen, hat mich gewiß noch viel besser unterhalten“ (KB 110). – Der Titel *Im Ardennerwald* ist also eine Hinzufügung Sebalds. Laufer bezieht die geheimnisvoll-bedrohliche Wirkung dieser Worte und des Bildes auf das reale historische Geschehen während Sebalds erstem Lebensjahr, nämlich die sog. Ardennenoffensive des Deutschen Reichs, mit der die deutschen Streitkräfte im Winter 1944/45 versuchten, das immer aussichtslosere Geschick des nationalsozialistischen Reichs noch einmal zu wenden, und die letztlich scheiterte. Indem auf dem humoristischen Genrebild die Jäger zu Gejagten, die Verfolger zu Verfolgten werden, besteht auf einer abstrakteren Ebene eine Assoziationsmöglichkeit zu dem militärischen und welthistorischen Geschehen, das zum Beginn von Sebalds Leben sich vollzog, d. h. zu der immer unabwendbarer werdenden Niederlage des Deutschen Reichs. Die unheimliche Wirkung des Bildes bzw. seines Titels erklärt sich dann daraus, dass dem Kind darin eine gleichsam retrospektiv-hellseherische (weil im Rahmen psychologischer Plausibilität eigentlich unmögliche) ‚Ahnung‘ über das tatsächliche Zeitgeschehen und die unmittelbare Vergangenheit, von der es nichts weiß, aufscheint. Dass die unheimliche Anmutung dieses Bilds der Erlebnisperspektive des erzählten kindlichen Ichs (nicht der des rückblickend erzählenden Ichs) zugeschrieben, also von der historisch aufgeklärten Wissensperspektive des

²⁷ Auch dieses Bild hat Sebald aus Kafkas Prag in sein W. versetzt, worauf ich hier aber nicht eingehe: cf. RP 235–238, insb. 238.

erwachsenen Erzählers in die Kindheit gleichsam rückprojiziert wird, unterstreicht die zentrale Prämisse, die der Ursprungserzählung zugrunde liegt, dass die Nicht-Übereinstimmung zwischen der ‚manifesten‘ Wirklichkeit dieser Kindheitswelt und dem, was ‚latent‘ darunter verborgen war, dem Kind unbewusst spürbar sein musste. Die eigentliche Traumarbeit findet trotz solcher Rückbindung an die Psyche der Erzählfigur auf der extradiegetischen Kommunikationsebene zwischen Autor und Leser statt.

[iv.] **Onto-Genesis** Mit dem zuvor besprochenen Beispiel ist eine weitere Bildbeschreibung aus Sebalds Werk eng verwandt, die zwar nicht in Teil von *Schwindel. Gefühle.* ist, aber dennoch von größter Relevanz für die hier untersuchte Thematik. Wenn *Il ritorno in patria* als eine Rekonstruktion der frühen *eigenen* Erfahrungen des Erzählers daherkommt, so wird ihm in dem Wildschwein-Bild eine Ahnung zuteil, die sich auf etwas bezieht, was (a) außerhalb seines eigenen Erfahrungshorizonts und (b) zwar innerhalb seiner eigenen Lebensspanne liegt, aber in einem Zeitraum, an den er keine (abrufbaren) eigenen Erinnerungen haben kann. Man weiß ja seit längerem, dass das erste Lebensjahr entwicklungspsychologisch enorm wichtig ist; für Sebalds Erzählprojekt scheint indes weniger die Frage nach der persönlichen Frühgeschichte (der Individualentwicklung) von Interesse als die nach der übergeordneten Wirklichkeit. Und es ist ja, bei allem Pathos und aller gekonnten (wenn man so will: schriftstellerisch-, kaltblütigen‘) Selbstinszenierung, die man Sebald vorwerfen kann, tatsächlich eine die Vorstellungskraft leicht überfordernde Ungeheuerlichkeit, wenn einer sich klarzumachen versucht: dass während seines ersten Lebensjahrs, gleichzeitig mit den ersten eigenen Lebensregungen und ganz in der Nähe, in aller Wirklichkeit stattgefunden hat, was man in den Darstellungen der Historiker liest oder im Museum, in den Archiven dokumentiert findet. Dass der Gedanke daran einen nicht loslässt, scheint mir wahrscheinlich, naheliegend und nachvollziehbar, und ich halte Sebalds Selbstdarstellung in diesem Punkt nicht für unglaublich. Aber das nur nebenbei, wir wollen hier nicht zu tief in den autorbezogenen Spezialdiskurs hineingeraten, sondern am konkreten Text die Probleme mit poetologischem Reflexions-, ‚Mehrwert‘ weiter verfolgen. – In dem folgenden Beispiel kommen persönliche und überpersönliche ‚Erinnerung‘ in einem Bild zur Synthese; inszeniert ist es als eine Art Déjà-vu-Erfahrung oder eine im Freud’schen Sinne unheimliche *mémoire involontaire*, die sich in einem Gemälde bzw. bei dessen Anblick kristallisiert. Die visionäre Qualität des Erlebnisses besteht darin, es sich bei dem Wiederkehrenden um einen eigentlich unmöglich erinnerbaren Inhalt handelt und der ganze Vorgang mithin (nach Maßstäben eines psychologischen Realismus) ein gleichsam parapsychologisches Phänomen darstellt. Denn es

geht darin um den absoluten Beginn der persönlichen Lebensgeschichte im engeren Sinne der Ontogenese: die Zeugung. Insofern die Ästhetik von Ursprungserzählungen, die Frage nach der narrativen Rekonstruktion von *Anfängen* im Zentrum dieses Teils der Untersuchung steht, ist diese Episode von herausragender Bedeutung.

Die betreffende Passage befindet sich im dritten Teil von *Nach der Nacht*, der ‚autobiografischen‘ Gedichtmontage *Die dunckle Nacht fährt aus*, deren Sektionen I und II der familiären Herkunft und Kindheit des lyrischen Ichs bzw. des Ich-Erzählers²⁸ gewidmet sind. Die Sektion II des Gedichts behandelt (beginnend mit der Geburt des Erzählers) z. T. denselben Zeitraum, der in *RP* narrativ dargestellt wird, in sehr viel stärkerer Verdichtung, was trotz des passagenweise eher epischen Sprachduktus die lyrische Qualität des Texts ausmacht. Da die ‚Hinleitung‘ zu der hier hauptsächlich interessierenden Ekphrase einige ebenfalls relevante und hochinteressante Aspekte enthält, die durch in der kompakteren Textform zudem gut behandelbar und zur Verdeutlichung einiger Grundzüge des Sebald’schen Oeuvres geeignet ist, stelle ich den Kontext hier etwas ausführlicher dar. Es handelt sich um die Sektion I von *Die dunckle Nacht fährt aus*. Die Frage nach dem Anfang wird hier so explizit wie sonst nirgends im Werk gestellt:

Wenn auch das Gedicht als Ganzes sich nicht zu einer (sei es noch so stark lyrisch verknüpften oder fragmentarischen) autobiografischen Lebenserzählung im eigentlichen Sinne fügt – Sebald bezeichnete diesen sehr komplexen Text gelegentlich sogar als eine „Art Naturgeschichte der Nachkriegszeit“ (EIS 135) bezeichnet, ganz ohne Bezug auf den biografischen Charakter –, so ist es doch vollkommen zutreffend, dass die Textorganisation eine autobiografische Struktur aufweist, die sich allerdings zum Ende des Textes hin primär an den geografischen Orten der Autor-Biografie festmachen lässt, während der Textinhalt zusehends essayistischer ausfällt. Am Anfang des Gedichts steht aber ganz eindeutig die Lebensgeschichte des Ichs im Mittelpunkt, und namentlich die Sektionen I und II behandeln so etwas wie einen persönlichen Ursprungsmythos. Signifikanter Weise beginnt Sebald diese Erzählung mit einem „Bild“ (NN 71) von Fossilien, wie man sie in naturhistorischen Museen betrachten kann. Damit ist auf die „Naturgeschichte“, oder (um nicht ständig Sebalds eigene Wortprägungen benutzen zu müssen) auf die die *Phylognese* verwiesen – die Fortsetzung (oder vielmehr Rückverfolgung) der genealogischen Erzählung ins Überindividuelle, Unpersönliche, Transempirische der biologischen Evolutionsgeschichte. Diese ‚Tiefendimension‘ der genealogischen Erzählung – und namentlich auch der *ätiologischen* –

²⁸ Aufgrund des oft epischen Charakters der Gedichte in *Nach der Natur* und im Hinblick auf die werkübergreifende Kontinuität der autofiktionalen Inszenierung spreche hier auch in Bezug auf NN weiterhin vom *Erzähler*.

ist in Sebalds Denken von sehr großer Bedeutung, worauf im bisherigen Untersuchungsverlauf kaum hinreichend eingegangen wurde. Das wird in den Kapiteln des Vierten Teils (Kap. 7 und 8) geschehen – gemäß der traditionellen ‚archäologischen‘ Arbeitsweise der Traumdeutung, die ja meistens bei den rezenten Tagesresten beginnt und zur tiefsten Schicht zuletzt durchdringt; nicht anders die vorliegende Untersuchung.

An dieser Stelle bleiben wir aber vorerst innerhalb der Grenzen der *ontogenetischen* Erzählung, hier nun allerdings an der äußersten Grenze. „Wie weit überhaupt muß man zurück, um / den Anfang zu finden?“, mit dieser Frage leitet der Erzähler die Suche nach seinen Ursprüngen ein (NN 71). Und gibt sogleich eine Antwort: „Vielleicht / bis zu jenem Morgen des 9. Januar 1905, / an dem der Großvater und die Großmutter / [...] sich trauen“ ließen (71). Ohne Zweifel handelt es sich hier um die Großeltern mütterlicherseits. Der Erzähler wählt als „Anfang“ seiner Geschichte also die mütterliche Linie. Der Großvater als der Vorfahr, auf den sich Sebald selbst am liebsten zurückschreibt. Die nächste Station wird durch ein Foto von einem der „Kinder“ (der Großeltern), also wohl ein Kinderfoto der Mutter des Erzählers, vertreten. Und dann folgt eine erste ausführliche Bildbeschreibung²⁹:

[...] Auf einer anderen / Photographie, von der ich einen größeren / Abzug besitze, ein Schwan und sein Spiegel- / bild auf der schwarzen Fläche des Wassers, / ein völliges Gleichnis des Friedens. / Um den Teich die botanische / Anlage befindet sich meines Wissens / am Ufer der Regnitz in Bamberg, / und ich glaub, es führt heute / eine Straße durch sie hindurch. / Das Ganze macht einen / irgendwie undeutschen Eindruck, / die Ulmen, Rüstern und dichtgrünen / Koniferen im Hintergrund, das kleine / Pagodengebäude, der feine geharkte / Kies, die Hortensien, Schilflilien, / Aloë, der Straußfederfarn und / der riesenblättrige Zierhabarber. / Erstaunlich für mich auch die Personen, / die zu sehen sind auf dem Bild. / Die Mutter mit einem offenen / Mantel, von einer Unbeschwertheit, / die ihr später abhanden kam; der Vater, / ein wenig abseits, die Hände in den Taschen, / auch er, scheint es, sorglos. (NN 72/73)

Der fotografisch dokumentierte Moment wird genau datiert: „Man schreibt den 26. August 1943“ (NN 73). Wie aus dem weiteren Textverlauf hervorgeht, nimmt der Erzähler an, dass er selbst während dieses Aufenthalts seiner Eltern in Bamberg gezeugt worden sein muss. Das fotografische Bild evoziert also den ‚Moment‘ seines eigenen Ursprungs (im engeren, ontogenetischen Sinne), die Umstände seiner Zeugung. Die hier ausführlich zitierte Beschreibung der „botanischen Anlage“ lässt sich ja bündig auf den Begriff des *locus*

²⁹ Ich gebe den Text nach dem üblichen Verfahren im Blocksatz wieder, die Versumbrüche durch Schrägstriche; nur bei den Gedichten ‚im engeren Sinne‘, den kürzeren lyrischen Texten, die ich hier gelegentlich heranziehe, zitiere ich (um den für Sebald typischen optischen Formalismus der Versumbrüche zu zeigen) in Originalform.

amoenus bringen. Der Zeitpunkt indes liegt mitten im Weltkrieg. Da Sebalds Vater (was im Text nicht explizit gesagt wird) als Soldat am Krieg teilnahm, waren die Zeiträume für ein Zusammensein des Paares begrenzt (vermutlich handelte es sich bei dem Treffen in Bamberg um einen Besuch der „Mutter“ in der Kaserne) – „Am 27. Abreise des Vaters nach Dresden“ (73) –, sodass die Vermutung, die Zeugung müsse dann und dort stattgefunden haben, mit einiger Wahrscheinlichkeit stimmen mag. Sebald ist im Mai 1944 geboren, da lässt sich der zu errechnende Zeugungstermin ungefähr in den betreffenden Zeitraum datieren. „In der Nacht auf den 28.“, heißt es im Text weiter, „flogen / 582 Maschinen einen Angriff / auf Nürnberg.“ (73) Die Mutter sei „am anderen Morgen“ weitergereist, „nachhause ins Allgäu“, aber in Fürth nicht mehr weiter gekommen, von wo aus sie dann „Nürnberg in Flammen stehn“ sah, „weiß aber heut nicht mehr, / wie die brennende Stadt aussah / und was für Gefühle sie / bei ihrem Anblick bewegten.“ (73f.) Kurz darauf habe sie dann bemerkt, „daß / sie schwanger geworden sei“ (74) – eben während jenes Rendezvous in Bamberg; oder möglicherweise auch – es kann ja zwischen dem Zeugungs-„Akt“ (Sexualakt) und der eigentlichen ‚Empfängnis‘ im biologischen Sinne der Eizellen-Befruchtung ein zeitlicher Abstand von mehreren Tagen liegen (das ist jetzt keine medizinische Spitzfindigkeit, sondern evtl. interpretationsrelevant) – irgendwo auf dem Weg zwischen Bamberg und Fürth.

An diese Auskünfte der Mutter wird die zweite Bildbeschreibung angeschlossen, die diesmal ein Kunstwerk, ein Gemälde zum Gegenstand hat:

Was die brennende Stadt betrifft, / so hängt im kunsthistorischen / Museum in Wien ein Bild Altdorfers³⁰, / auf dem Lot dargestellt ist mit seinen Töchtern. Am Horizont / lodert ein furchtbares Feuer, / das eine große Stadt verdirbt. / Rauch steigt auf aus der Gegend, / an den Himmel schlagen die Flammen, / und im blutroten Widerschein / sieht man die dunklen / Fassaden der Häuser. / Im Mittelgrund ist ein Stück / grüne idyllische Landschaft, / und dem Beschauer zunächst / wird das neue Geschlecht / der Moabiter gezeugt. / Als ich dieses Gemälde / im vorvergangenen Jahr / zum erstenmal sah, / war es mir, seltsamerweise, / als hätte ich all das / zuvor schon einmal gesehen, / und wenig später hätte ich / bei einem Gang über / die Friedensbrücke fast / den Verstand verloren. (NN 74)

Was hier inszeniert wird, ist so etwas wie die Erinnerung an ein *pränatales* Erlebnis, oder eigentlich sogar an den Moment der Zeugung, des eigenen Entstehens selbst. Es wäre m. E. nicht zu überzogen, den Wortlaut so zu interpretieren, dass die Mutter „schwanger geworden sei“, während sie in Fürth das brennende Nürnberg sah. Dass obendrein auch noch der Stadtpatron von Nürnberg niemand anderes ist als – St. Sebaldus, macht diese Lesart gar nicht

³⁰ Es handelt sich um das Bild *Lot und seine Töchter* (1537), das sich, wie Sebalds Text angibt, in Wien befindet.

unplausibel. Die – auf welchem Weg auch immer – unzugänglich gewordene oder vielleicht auch gar nicht erst entstandene Gedächtnisspur dieses Ereignisses wäre gleichsam auf das im Uterus entstehende (im Extremfall: in *diesem* Moment empfangene) Kind übergegangen, sodass viel später für den erwachsenen Erzähler das Altdorfer-Gemälde als *trigger* wirkt, der diese Gedächtnisspur reaktiviert. Man hat auch von einem pränatalen Trauma gesprochen (und dies Sebald nicht selten als eine arg überzogene Inszenierung angekreidet). Das Kunstwerk, das zugleich auch die Amnesie der Mutter kompensiert, indem es das ausgelöschte (oder nicht mehr abrufbare) Erinnerungsbild der brennenden Stadt vor Augen führt, ermöglicht dem Ich die ‚Erfahrung‘ dessen, was kaum *erfahrbar* im Sinne der wissenschaftlichen Psycho- und Neurologie, geschweige denn *erinnerbar* ist. Es tritt, so könnte man sagen, *vikariierend* ein für eine Erinnerung im herkömmlichen Sinne.

Die assoziative Entsprechung zwischen der optischen Grundsituation – der Kontraststruktur der Bildfläche – und der vom Erzähler rekonstruierten Situation seiner eigenen Zeugung ist leicht zu erfassen: Eine Insel „grüner idyllischer Landschaft“ inmitten eines Flammenmeers, ein Geschlechtsakt im Angesicht des Untergangs; hier der locus amoenus, dort das Bild der Zerstörung. Nun fungiert aber das Bild im Text nicht nur als ein solches ‚Medium‘ der Erinnerung, sondern zugleich als ‚Denkbild‘, dessen Bezüge zu dem ‚autobiografischen‘ Geschehen, wie es der Erzähler rekonstruiert, sich nicht auf bloße Ähnlichkeitsassoziationen (brennende Stadt = Sodom oder Nürnberg) beschränken, sondern vielfältiger, komplexer, „überdeterminiert“ sind. Ich will versuchen, die an das Bild geknüpften Traumarbeit ein Stück weit zu rekonstruieren. Die erste sich aufdrängende Frage ist natürlich die nach dem biblischen Motiv. Die Geschichte (1. Mose 19) besagt bekanntlich, dass Lot als einziger rechtschaffener Mann mitsamt seiner Familie von gottgesandten Engeln aus dem zum Untergang verdammten Sodom hinausgewiesen wurde. In den Bergen, wo sie Zuflucht suchen, während Sodom in den Flammen untergeht, fürchten die beiden überlebenden Töchter Lots (die Mutter ist ja auf dem Weg zurückgeblieben), dass es keine Männer mehr gebe, mit denen sie Kinder zeugen könnten, und schaffen diesem bedrohlichen Missstand Abhilfe, indem sie ihren Vater betrunken machen und mit ihm Kinder zeugen (woraus dann die Völker der Moabiter und Ammoniter hervorgehen, der gängigen Deutung nach ein polemischer Ursprungsmythos zur Herabsetzung dieser mit Israel verfeindeten Völker).

Freilich wird nicht dieser Mythos an sich, sondern eine bestimmte bildliche Darstellung des Motivs zum Medium der ‚Erinnerung‘. Und es ist zunächst auch primär diese – d. h. die *visuelle* Assoziation –, die die Anknüpfung an die autobiografische Erzählung gestattet. Das Altdorfer-Bild erscheint als unter diesem Aspekt als eine räumliche

Verdichtung mehrerer Elemente der privaten ‚Genesis‘-Erzählung in *einem* Bild: Die zuvor beschriebene Fotografie (auf der ja konkret gerade *nichts* vom Krieg zu sehen ist) und das vom Erzähler aus ihr Gefolgerte sowie der nur gewusste historische Kontext werden hier auf *einen* Blick sinnlich erfasst. Das Foto von Sebalds Eltern zeigt diese ja nicht etwa beim Sexualakt im Park, sondern eben nur im Park, wie überhaupt nichts direkt dafür spricht, dass die Zeugung *dort* (in der „botanischen Anlage“) stattgefunden hätte; dieser vom Autor lediglich imaginierte bzw. ‚rekonstruierte‘ Vorgang verschmilzt in der ekphrastischen Projektion mit der tatsächlich sichtbaren Spur auf dem Foto. Dazu kommt noch das Element der brennenden Stadt im Hintergrund. Diese steht zunächst nicht unbedingt speziell für Nürnberg, sondern für den historischen Kontext des Luftkriegs bzw. das Stadium der Gesamtkriegslage („überall drum herum brennt es“). Wenn man aber (was nicht zuletzt mit Blick auf St. Sebaldus naheliegt) die brennende Stadt doch auch direkt und konkret auf den erwähnten Luftangriff auf Nürnberg bezieht, so kommt noch eine räumliche Synchronisierung (Verdichtung) von zeitlich Aufeinanderfolgendem hinzu (Nürnberg brennt ja erst, nachdem sich die Eltern schon wieder getrennt haben). Bei näherer Analyse ist also schon der Bezug der Bildelemente zu der (mehr oder weniger) explizit im Text dargestellten ‚objektiven‘ Situation komplizierter, als es zunächst den Anschein hat. Über ‚symbolische‘ Bedeutungen oder den reflexiven Gehalt des Bildes ist damit noch gar nichts ausgesagt.

Doch auch die narrativen Elemente des biblischen Mythos, die im Bild nicht direkt visuell präsent sind, lassen sich z. T. sinnvoll auf Sebalds Privat-Mythos beziehen. Dabei entspricht die biblische Erzählung offensichtlich nicht *im Ganzen* der genealogischen Konstellation, die Sebald in *Nach der Natur* entwirft; es ist eher (wieder einmal) ein bisschen wie bei der Freud’schen Traumdeutungsmethode: Man muss sich die einzelnen Elemente des Mythos analytisch vornehmen und sie dann neu zusammensetzen. So entspricht etwa die Gestalt des Lot nur in der Konstellation des Geschlechtsakts dem „Vater“ – also nur auf der visuellen Ebene. Auf einer abstrakteren Ebene wäre Lot dagegen eher mit dem gezeugten Kind zu assoziieren, also mit dem Erzähler-Ich selbst. Man kann es etwa so formulieren: Lot wird ja aus dem todgeweihten Sodom gerettet, weil er sich inmitten der allgemeinen Sündhaftigkeit tadellos gehalten hatte. Er ist ‚davongekommen‘ – und wird dann nachträglich doch noch von der Sünde gleichsam eingeholt. Der Fall ist eigentlich ein ziemlich komplizierter: Er versündigt sich ja nicht direkt selbst, sondern hat gewissermaßen ohne eigenes Zutun an einem allerdings doch *ziemlich* sündhaften Vorgang (Inzest) teil: wird sozusagen schuldlos schuldig. Das kann man nun ohne große Gedankenakrobatik auf das biografische Los der „Gnade der späten Geburt“ beziehen: Der Erzähler ist

‚davongekommen‘, als er keine direkt-persönliche Schuld an den außergewöhnlichen kollektiven Verbrechen der Deutschen während der NS-Zeit auf sich laden konnte, aber er wird, als ‚Spät‘-Geborener, dann doch noch, gleichsam nachträglich, mit einer Art Erbschuld behaftet, die keine direkt *persönliche* ist, sondern eine überkommene: schuldlos ‚schuldig‘. – In einer anderen Hinsicht sind die Eltern selbst ‚Davongekommene‘: Sie überleben die Bombenangriffe und den Krieg und sind nach Kriegsende in der Lage, ein unbescholtenes Leben führen zu können. (Der Erzähler selbst als Kind dieser Überlebenden ist insofern nicht sowohl ein Davon- als ein überhaupt allererst *Zustande*-Gekommener.)

Das Inzest-Motiv indessen scheint nicht als solches (sondern nur in der verallgemeinerten Bedeutung von ‚Sünde‘ bzw. Schuld oder generell *Unheil*) eine Rolle bei der Umcodierung des Bildes zu spielen. Allerdings könnte man einen gewissen Sinn herstellen aus der Überlegung, dass die eigentliche ‚Zeugung‘ vielleicht in einem gewissen, ‚symbolischen‘ Sinne, sozusagen in Abwesenheit des Vaters imaginiert wird: als eine Art ‚Feuerzeugung‘ im Angesicht des brennenden Nürnberg (oder gleichsam mit St. Sebaldus als ‚Vater‘, anstelle seines Namensvetters Georg Sebald). Das wäre eine ziemlich wörtliche Auslegung des von Sebald geäußerten Satzes, er habe beim Anblick von Dokumenten aus dem Zweiten Weltkrieg das Gefühl, „als stammte ich, sozusagen, von ihm ab“ (L&L 77). Wenn man indes den Krieg oder das brennende Nürnberg nicht personifiziert, so könnte man auch von einer quasi-vaterlosen Mutter-Kind-Zweisamkeit sprechen (der Vater ist ja, wie der Text vermerkt, Richtung Dresden abgereist). Bedenkt man, dass Sebald seine Lebensgeschichte mit der Hochzeit der Großeltern mütterlicherseits beginnt (und die väterliche Linie ganz unerwähnt lässt), so wäre diese Lesart vielleicht nicht ganz unplausibel. Und in dieser Perspektive wird dann sogar das Inzest-Motiv bedeutsam, nicht in einer allzu direkten Weise freilich, aber dafür, in gewisser Hinsicht, ganz wörtlich: Denn Lot ist eben der Vater *und der Großvater* der gezeugten Kinder zugleich, und eben das gilt ja, in emotionaler Hinsicht, für Sebalds Großvater Josef Egelhofer, der von der biografischen Forschung recht einhellig als wichtigste erwachsene Bezugsperson und als eigentliche Vaterfigur (im emotionalen und funktionellen Sinne) angesehen wird. Diese Deutung scheint mir nicht ganz abwegig auch insofern, als ja die Besetzung der ‚Vater‘-Rolle (die Stelle der zentralen männlichen erwachsenen Bezugsperson) durch den Großvater wiederum direkt mit den historischen Umständen des Krieges zu tun hat (weil Georg Sebald als deutscher Soldat in Kriegsgefangenschaft geriet und erst 1947 zurückkehrte, als der Sohn schon fast drei Jahre alt war), also Teil der Kriegs-Familiengeschichte ist. Zumindest eine ‚Unterströmung‘ in der bildhaften Verdichtung des autofiktionalen Genesis-Mythos liefe also auf die Konstruktion

einer Art Wahlverwandtschaft innerhalb der wirklichen Verwandtschaft hinaus: eine literarische ‚Ahnenwahl‘, die den Großvater als eigentlichen geistigen Vater festschreibt.

Wenngleich der Erzähler sich demnach auf einen ‚Vater‘ zurückschreibe, dessen eigene Biografie noch weit ins 19. Jahrhundert zurückreicht, so zählt er sich doch zu einem „neuen Geschlecht“, das mit dem 20. vielleicht tiefer noch verbunden ist als selbst die, die an seinen großen kollektiven Katastrophen aktiv mitgeschafft haben. Das Volk der Moabiter, das in der Lot-Erzählung einen ethnischen Ursprungsmythos aus der Perspektive der eher feindlich gesinnten Israeliten angedichtet bekommt, wird ja durch die Art ihres Entstehens als ein gleichsam verfluchtes oder zumindest irgendwie *ab initio* beflecktes Volk konstituiert, dessen Existenz unter schlechten Vorzeichen steht. Das ließe sich auf Sebalds gesamte Generation bzw. auf die nachfolgenden überhaupt beziehen: nicht allein im Sinne einer primär auf den Nationalsozialismus bezogenen Erbschuld oder eines ‚Herkunftstraumas‘, sondern in weiterreichender Perspektive auch dahingehend, dass der Krieg in Sebalds Sichtweise nicht sowohl ein Ende als einen Anfang darstellt und als solcher eben auch das Paradigma für die *nach* 1945 anbrechende ‚neue‘ Periode des ‚Friedens‘ abgibt: als „Vater aller Dinge“, hier insb. in Bezug auf den technischen ‚Fortschritt‘ (und den gesellschaftlich-kulturellen als letztlich nur mehr eine Art Epiphänomen oder nachgeordnete Erscheinung dieser menschheitshistorischen Entwicklung). Geboren wird ein „neues Geschlecht“, dessen Existenz sich fortan unter den Bedingungen der im Krieg erprobten *radikalen* Modernisierung vollzieht, der nun kaum mehr Reste der alten, veralteten Vorwelt entgegenstehen, die durch den Krieg effizienter als durch alle planmäßigen Abrissarbeiten beseitigt wurde.

Als letzter Aspekt dieser Traumanalyse muss noch der (nach Peter Schmucker) „gnostische“ erwähnt werden: Die ‚Versündigung‘ Lots und seiner Töchter besteht in dieser Perspektive letztlich darin, dass sie die ‚Gelegenheit‘, ihren Beitrag zum Aussterben der Menschheit (wenigstens eines Teils davon) zu leisten, versäumt bzw. sich (im Falle der Töchter) sogar aktiv für eine Fortsetzung der Menschheitsgeschichte eingesetzt haben, unter Inkaufnahme einer schweren Übertretung. Die amoralische Evolution geht alle gangbaren Wege. Forscher wie Peter Schmucker und Uwe Schütte haben klar herausgearbeitet, dass Sexualität bei Sebald als ‚sündhaft‘ bzw. unheilvoll erscheint *gerade* in ihrer prokreativen Funktion bzw. *wegen* dieser – in direktem Gegensatz eigentlich zur traditionellen Sexual-Moral und -Pathologie, die ja im Wesentlichen alle diejenigen Sexualpraktiken und sexuellen Orientierungen für ‚pervers‘ erklärt, die sich der biologischen Prokreationsfunktion entziehen oder über diese hinausgehen. Angesichts der im Gesamtbild klar hervortretenden negativen ‚Bilanz‘ der Geschichte der Menschheit auf dem Planeten Erde wäre es, so die implizite

Erwägung an vielen zentralen Stellen in Sebalds Werk, ein Protest gegen die Sinnwidrigkeit und Monstrosität, die in den Großtaten der menschlichen Spezies offenbar wird, den eigenen Beitrag zur Fortsetzung dieser Geschichte zu verweigern – die melancholische Utopie von einem Ende der Menschheit als kleineres Übel; freilich nicht auf dem Wege der gewaltsamen Zerstörung, der nach Sebalds klarer Haltung auch nicht einmal ein akzidenteller positiver Nebensinn zugeschrieben werden kann und darf, sondern auf dem unblutigen, gewaltfreien, passiven Weg der Verweigerung, des Aussterbens, des Abreißens der evolutionären Kette, ihres Versandens im Nirgendwo.

Sowohl der gegen die (als menschen- und lebensfeindlich kritisierte) letztere Reflexion gerichteten als auch der gegen das Pathos der autofiktionalen Inszenierungen gerichteten Kritik an Sebald muss man allerdings entgegenhalten, dass die Technik der literarischen Verdichtung in (Traum-) Bildern und Visionen, der hier als ‚Traumarbeit‘ behandelt wird, (a) bei allen Anleihen an psychologischen Modellen wie dem psychoanalytischen doch primär nicht im Sinne eines psychologischen Realismus fungiert, sondern ein bildhaftes und uneigentliches Sprechen konstituiert und (b) einem Modus spekulativer Reflexion entspricht, der nicht mit dem Geltungsbereich politischer oder pragmatischer Aussagen (etwa einem ‚Aufruf zum Aussterben‘) zur Deckung kommt. In seiner Nachschrift zu den Vorlesungen zu *Luftkrieg und Literatur* in der Druckfassung sagt Sebald vielmehr deutlich genug: „Bei Kriegsende war ich gerade ein Jahr alt und kann also schwerlich auf realen Ereignissen beruhende eigene Eindrücke aus jener Zeit bewahrt haben. Dennoch ist es mir bis heute, wenn ich Photographien oder dokumentarische Filme aus dem Krieg sehe, als stammte ich, sozusagen, von ihm ab und als fiele von dorthier, von diesen von mir gar nicht erlebten Schrecknissen, ein Schatten auf mich, unter dem ich nie ganz herauskommen werde.“ (L&L 77 f.) Namentlich Mario Gotterbarm hat (allerdings mit Bezug nicht primär auf diese Druckfassung, sondern die ursprünglich am Anfang der Vorlesungen stehende Manuskriptfassung des ersten Vortrags) diese persönlichen Betroffenheitsbekenntnisse als Selbstinszenierungsstrategie Sebalds empfunden, für die eigene Person einen Opfermythos zu konstruieren, der das schreibende Subjekt auf die Seite der Opfer bringt durch die Fiktion einer sozusagen transempirischen Traumatisierung. Man muss aber (ganz abgesehen davon, dass selbst die intrauterine pränatale Existenz nicht gänzlich abgeschlossen, nicht frei ist von Einwirkungen des Äußeren und dass die psychophysische Befindlichkeit einer schwangeren Frau sehr wohl Auswirkungen auf den Fötus haben kann) gar kein ‚pränatales Trauma‘ oder dergleichen für bare Münze nehmen, um Sebalds Position nachzuvollziehen. Dass es einen nachhaltig beschäftigen und nicht mehr

loslassen kann, wenn „im Hintergrund meines eigenen Lebens“ „Ungeheuerlichkeiten“ wie zumal die beispiellosen des Zweiten Weltkriegs stehen (L&L 76), das scheint mir durchaus nicht extravagant, kokettierend oder präventiös. Diskussionswürdig ist allenfalls die literarische *Methode*, mit der die biografische Situation dessen, der (wie Sebald ohne Umschweife konzidiert) selbst eigentlich gar nichts allzu Schreckliches miterlebt hat, ästhetisch evoziert wird. Und eben diese ‚methodologischen‘ Fragen stehen ja, unter dem Schlagwort ‚Traumarbeit‘, im Mittelpunkt der vorliegenden Untersuchung.³¹

Heredität des Übels

In *Schwindel. Gefühle.* selbst wird der im vorangehenden Abschnitt behandelte – für das Ich selbst nur imaginier-, nicht eigentlich erinnerbare – ‚absolute Anfang‘ der ontogenetischen Geschichte nicht erzählt. Gegenstand der Rekonstruktionsbemühungen des Erzählers sind – innerhalb des Zeitrahmens der „ersten neun Jahre meines Lebens“ (cf. AE 63) – die eigenen Kindheitserinnerungen, wobei die früheste explizit genannte Jahreszahl 1948 ist. Doch der Komplex der Herkunft wird auch in *Il ritorno in patria* behandelt, auf andere Weise als in *Nach der Natur*. Interessanterweise spielt die entsprechende Episode (RP 243–250), der aufgrund ihrer herausgehobenen Stellung im Erzählgeflecht hier ein eigener Abschnitt gewidmet wird, nicht in der Kindheit des Erzählers, sondern in der Gegenwart, im Jahr 1987. Zuletzt wird aber die epiphanische Einsicht in die Tiefendimension der eigenen Genealogie doch wiederum in der Kindheit, im Bewusstsein des erzählten kindlichen Ichs, verankert – und zwar in Form eines *Traums*, den das Kind seinerzeit gehabt habe. Die Episode gehört zu dem sehr umfangreichen und weitverzweigten Komplex um die Familie Ambroser/Seelos, der der mittlere Teil der Kindheitsrekonstruktionserzählung gewidmet ist, bzw. um die beiden zu

³¹ Noch eine kleine Nachschrift zum letzten Abschnitt: In dem Gedicht *In Bamberg* (ÜLW 76–78), das eine Sequenz von Wachträumen des (wie so oft) schlaflos daselbst im Hotel liegenden lyrischen Ichs evoziert – ein sehr Sebald-typisches „Gespenster“-Potpourri (76) aus literarischen, historischen, biografischen Reminiszenzen und Reise-Tagesresten –, nimmt Sebald nochmals auf knappere Weise Bezug auf die in *Nach der Natur* beschriebene Fotografie (die diesmal nicht explizit als solche ausgewiesen wird): „droben im Hein / spazieren der Schorsch / und die Rosa an einem / Augustnachmittag / des dreiundvierziger / Jahrs im leichten / Staubmantel bzw. / die Trachtenjoppe / über die Schulter / gehängt. Beide / scheinen mir / glücklich, sorglos / zumindest und viel / jünger jedenfalls wie / ich es jetzt bin. (77 f.) – Direkt im Anschluss an diese Zeilen, in der nächsten Strophe, ist dann (in der dritten Person, aber auf den Sprecher selbst beziehbar) von „Kara Ben Nemsis“, dem „Sohn des Deutschen“ die Rede (78). Man kann vermuten, dass die unter den Text gesetzten Daten „Mai 1996 / Mai 1997“ sich etwa auf den erinnerten Aufenthalt in Bamberg bzw. das Datum der Niederschrift des Gedichts beziehen (erstmalig abgedruckt wurde es 1997); jedenfalls ist Sebald im Mai geboren (am 18.), sodass man etwa vermuten könnte, es handle sich hierbei sozusagen um ein Widmungsgedicht zum eigenen Geburtstag. Dafür spräche auch die melancholische Reflexion auf das Vergehen der Zeit, die in den noch folgenden, letzten beiden Strophen des Gedichts fortgeführt wird (als Reflexion Kara Ben Nemsis).

dieser Familie gehörenden Gebäude und ihre Bewohner.³² Während seines Aufenthalts in W. im November 1987 besucht der erwachsene Erzähler wiederholt einen Bekannten von früher, den letzten überlebenden bzw. am Ort verbliebenen Angehörigen des Ambroser/Seelos-Clans, einen Mann jenseits der 50 namens Lukas. Dieser bewohnt heute das Haus, in dem vormals die Mathild Seelos lebte. Zusammen mit diesem Lukas besichtigt nun der Erzähler erstmals den Dachboden dieses Hauses, den zu betreten ihm als Kind verboten war, mit der bereits zitierten Begründung, dass dort oben „der graue Jäger logierte, über den sie sonst keine näheren Angaben machte“ (RP 243).

Die Pointe – einer der zentralen Kulminationspunkte und ein dramaturgischer Höhepunkt des gesamten Texts – besteht darin, dass die beiden den „grauen Jäger“ tatsächlich finden. Es handelt sich um eine Schneiderpuppe, die unter anderem Gerümpel aus der Vergangenheit auf dem Dachboden steht und mit einer Jäger-Uniform³³ aus dem 19. Jahrhundert angetan ist. Die Entdeckung hat in ihrer erzählerischen Inszenierung deutlich den Charakter einer Vision: „gleich einer Erscheinung“ taucht sie hinter einem schräg durch ein „Lukenfenster“ „in das Dachbodendunkel einfallenden Lichtschleier, in welchem unablässig die Glanzpartikel einer ins Schwerelose sich auflösenden Materie durcheinanderwirbelten“, auf (248).

Tatsächlich war es, wie sich bei näherem Zusehen ergab, eine alte Schneiderpuppe, die mit hechtgrauen Beinkleidern und einem hechtgrauen Rock angetan war, dessen Kragen, Aufschläge und Vorstöße einmal von grasgrüner, die Knöpfe aber von goldgelber Farbe gewesen sein mußten. Auf dem Kopfholz trug die Puppe einen gleichfalls hechtgrauen Hut mit einem grünen Hahnenfederbusch. [...] Als ich aber, dem Augenschein nicht ganz trauend, näher herantrat und an einen der leer herunterhängenden Uniformärmel rührte, ist dieser, zu meinem blanken Entsetzen, in Staub zerfallen. (RP 248)

Es handelt sich bei dieser Bekleidung – wie „Nachforschungen“ des Erzählers ergeben hätten – „mit ziemlicher Gewißheit“ um das Habit eines jener österreichischen Jäger [...], die um 1800 als Freitruppen gegen die Franzosen ins Feld zogen, eine Mutmaßung, die an Wahrscheinlichkeit gewann durch eine von Lukas erzählte und, wie er sagte, noch auf die Mathild zurückgehende Geschichte, derzufolge einer der entfernteren Seelos-Vorfahren an

³² Diesen Teil der Erzählung spare ich hier weitgehend aus.

³³ Es handelt sich mithin um einen „Jäger“ im Sinne der militärischen Truppengattung. In der englischen Übersetzung von Michael Hulse wird dieser Unterschied mit *hunter* bzw. *hunter* (Weidmann; so in Bezug auf Gracchus und den Jäger Hans Schlag aus W.) vs. *chasseur* (Angehöriger einer Jägertruppe des Heers; so in Bezug auf die Uniform der Schneiderpuppe) wiedergegeben: Cf. *Vertigo* (164 ff., 227 f., 237). Dadurch geht freilich die Homonymie von Jäger und Jäger verloren.

der Spitze einer tausendköpfigen im Tirol ausgehobenen Truppe über den Brenner, den Adige hinab, am Gardasee vorbei in die oberitalienische Ebene hineinmarschiert und dort mit all diesen Ausgehobenen in der furchtbaren Schlacht bei Marengo ums Leben gekommen sein soll“ (248 f.). – Offenkundig ist der Bezug zu *Beyle* und zum Napoleon-Komplex, mit dem *Schwindel. Gefühle.* beginnt. Es schließt sich ein großer Kreis, der das früheste innerhalb der erzählten Zeit liegende Datum (1800) mit dem spätesten (1987) direkt verbindet, gleichsam kurzschließt. So ist die Lokalgeschichte der Herkunftsprovinz des Erzählers mit der großen Welthistorie verbunden – und die autobiografischen Rekonstruktionen des Erzählers mit der Lebensgeschichte Beyles. Mit diesen offenkundigen Bezügen ist die Bedeutung der Episode aber bei weitem noch nicht ergründet. Mustergültig lässt sich an der Dachboden-Episode die Funktionsweise der ‚Traumarbeit‘ bei Sebald zeigen. Tatsächlich lässt sie sich hier auch ganz konkret an einem Traum im eigentlichen Sinne festmachen: der Erinnerung an einen Traum, mit der die Episode im Text beschlossen wird (die eigentliche Traumerzählung kursiv markiert):

Die Bedeutung der Geschichte des Tiroler, bei Marengo gefallenen Jägers lag für mich nicht zuletzt darin, daß es auf dem Dachboden [...], auf den hinaufzusteigen mir bei meinen Kindheitsbesuchen mit dem Verweis auf den dort droben sich aufhaltenden Jäger untersagt worden war, einen solchen Jäger also tatsächlich gegeben hat, auch wenn dieser nicht in allem dem Erscheinungsbild entsprach, das ich mir, auf der Dachbodenstiege sitzend, von ihm gemacht hatte. *Was ich mir vorstellte damals und was mir späterhin im Traum oft erschienen ist, das war ein großer fremder Mensch, der eine hohe Mütze aus Krimmerpelz tief in seiner Stirn sitzen hatte und der gekleidet war in einen weiten braunen Mantel, zusammengehalten von einem mächtigen, an das Geschirr eines Pferdes erinnernden Riemenzeug. Auf dem Schoß liegen hatte er einen gebogenen kurzen Säbel mit mattleuchtender Scheide. Die Füße staken in gespornten Schaftstiefeln. Ein Fuß war auf eine umgestürzte Weinflasche gestellt, der andere auf dem Boden war etwas aufgerichtet und mit Ferse und Spore ins Holz gerammt. Immer wieder hat mir geträumt und träumt es mir gelegentlich heut noch, wie dieser fremde Mensch seine Hand ausstreckt nach mir und wie ich, aller meiner Furcht zum Trotz, näher und näher mich heranwage an ihn, so nah, bis ich ihn schließlich anlangen kann. Und jedesmal habe ich dann die von der Berührung staubig, ja schwarz gewordenen Finger meiner Rechten wie das Zeichen für ein durch nichts auf der Welt mehr auszugleichendes Unglück vor Augen.* (RP 249/250)

Die Beschreibung der Traum-Gestalt entspricht fast wortwörtlich einer Passage aus dem Fragment *Auf dem Dachboden* aus Kafkas „Oktavheft A“ (NSF-I 272 f.), in dem ein Junge namens Hans auf dem Dachboden seines Elternhauses einen seltsam schlaff dasitzenden „Mann“ (eine Puppe?) findet, der sich als Jäger Hans Schlag aus Koßgarten am Neckar

vorstellt. Der intertextuelle Bezug zu Kafka ist in Sebalds Text nur über die Traum-Erzählung aufzufinden, denn die Beschreibung des ‚wirklichen‘ Jägers (der Schneiderpuppe) fällt ja ganz anders aus. Auch das Geschehen im Traum – die Berührung zwischen dem Kind und dem Jäger – geht auf den Kafka-Prätext zurück. Doch bei Kafka lautet die Reaktion des Kindes nur lapidar: „So staubig bist du!“ (NSF-I 273). Vor den Augen des Traum-Ichs bei Sebald werden dagegen die schwarzen Finger zum „Zeichen für ein durch nichts auf der Welt mehr auszugleichendes Unglück“ (RP 250). Was es mit diesem „Unglück“ auf sich haben könnte, das lässt sich aus einer genauen Lektüre des Originalkontexts der von Sebald übernommenen Textpassage erschließen.

Im „Oktavheft A“ folgt unmittelbar auf das *Dachboden*-Fragment ein Erzählanfang (cf. NSF-I 274–276), der sich ebenfalls um einen Protagonisten namens Hans dreht; dieses zweite Fragment trägt keine Überschrift, ist aber mit einem breiten Querstrich von dem *Dachboden*-Fragment abgesetzt. Max Brod hat bei seiner Edition des Kafka’schen Nachlasses die beiden Fragmente gleichwohl als zusammengehörig interpretiert und sie – ähnlich wie bei den verschiedenen Gracchus-Fragmenten – zu einem einzigen (allerdings dann immer noch fragmentarischen) längeren Text montiert. Diese synthetische Brod-Fassung lag auch Sebald bei der Arbeit an *Schwindel. Gefühle.* vor (wofern er nicht Kafkas Originalhandschriften eingesehen hätte). Das zweite Fragment, aus dem sich wohl eine längere Erzählung hätte entwickeln können, hat nun folgenden Inhalt: Ein Mann namens Hans kehrt aus dem Ausland in sein Elternhaus zurück, um sich der Hinterlassenschaft seines Vaters anzunehmen, der während seiner Abwesenheit gestorben ist. Der Grund für die Auswanderung des Sohnes war „Unfrieden“ zwischen ihm und seinem Vater gewesen. Nun kehrt Hans also zurück in sein Elternhaus, an einem Dezemberabend, „alles lag im Schnee“ (NSF-I 274) – und findet sein früheres Kinderzimmer besetzt von seinem Onkel Theodor. Zu dieser letzteren Wendung, mit der das Fragment leider abbricht, gibt es bei Sebald keine Parallele. Der Rest des Fragments aber lässt sich ohne große Mühe mit *Il ritorno in patria* in Verbindung bringen – freilich nicht als Eins-zu-eins-Entsprechung, aber die Parallelen sind deutlich genug: Die Rückkehr ins Elternhaus (in *SG* der „Engelwirt“) nach langer Abwesenheit, die Auswanderung des Sohns, die winterliche Szenerie und der „Unfrieden“ mit dem Vater, der bei Sebald freilich nur indirekt erschlossen werden kann aus den Andeutungen über die Verstrickung der Eltern und vor allem des Vaters in den Nationalsozialismus, die ja allerdings deutlich genug ausfallen, sowie aus symbolischen Reflexionen des Vater-Sohn-Verhältnisses wie bspw. den Anspielungen auf den Kastrationskomplex in der Ekphrase der Georgsstatue in *RP* und dem

Salome-Motiv.³⁴ Die von Brod vorgenommene Identifikation der beiden gleichnamigen Figuren – des Jungen Hans, der in *Auf dem Dachboden* die mit Pelzmütze, schwerem Mantel, Säbel und Sporenstiefeln angetane Jägergestalt trifft, die Sebald in seine eigene Dachboden-Episode transplantiert hat, und des erwachsenen Heimkehrers des darauffolgenden Erzählfragments – als eine und dieselbe Person liegt im Übrigen nahe genug. Die letzten, von Kafka gestrichenen Sätze des ersten Fragments (siehe NSF-I-App. 241) ließen sich als Überleitung zum folgenden Erzählansatz interpretieren, denn darin scheint der „Unfrieden“ zwischen Hans und seinem Vater bereits angedeutet, indem der Jäger Hans für eine Unart beim Sprechen tadelt: genau wie Hans' Vater es immer tut, so erfahren wir, bevor auch diese versuchte Fortsetzung der Dachboden-Szene abbricht und die Erzählung, jetzt beim erwachsenen Hans (oder jedenfalls *einem* erwachsenen Hans), neu einsetzt.

Ein Jäger namens Hans Schlag wird in Sebalds Erzählung wenige Seiten später eingeführt, aber in *Schwindel. Gefühle*. ist er nicht identisch mit der Jägerpuppe auf dem Dachboden, sondern die beiden sind in Sebalds Erzählkosmos zwei separate ‚Personen‘, wenn man so sagen kann. Gleichwohl ist die Namensgleichheit des Jägers und des Jungen in Kafkas *Dachboden*-Fragment der Schlüssel zu der chiffrierten Bedeutung der Dachboden- und Traumszene um den „grauen Jäger“, wenn auch in der Immanenz des Texts der Name Hans bzw. Hans Schlag nirgends in Verbindung mit der Schneiderpuppe auftaucht. Denn der Jäger und der Junge in Kafkas *Dachboden*-Fragment heißen beide Hans, und Sebald und sein Vater heißen beide Georg. Dieser Zusammenhang wurde von Almut Laufer erkannt. Die recht okkulte Anmutung dieser Beobachtung scheint mir durchaus nicht gegen eine solche Interpretation zu sprechen, vielmehr passt sie genau zu Sebalds Bricolage-Methodik. Mit einer strukturalistischen Formel à la Lévi-Strauss ausgedrückt: *Hans : Hans :: Georg : Georg* (lies: ‚Hans verhält sich zu Hans wie Georg zu Georg‘).³⁵ Der Jäger tadelt den Jungen, wie es sonst der Vater tut (und wegen genau der gleichen Unart), sodass der Jäger auch bei Kafka bereits mit dem Vater assoziiert ist. Freilich geht all das aus dem Text selbst gar nicht hervor, es bedarf vielmehr eines beträchtlichen exegetischen Aufwands und namentlich der Heranziehung extrafiktionaler biografischer Informationen über den Autor, um diese Zusammenhänge herzustellen. Ganz aus der Luft (ohne Haftung im Text) gegriffen sind sie indes auch nicht: Es gibt ja den Hl. Georg und die Verbindung mit dem Vater im Kastrationskomplex (über die oben kurz erwähnte Frisör-Reminiszenz, von der weiter unten nochmals die Rede sein wird) sowie den seltsamen Auftritt des Ehepaars Giorgio und Rosa

³⁴ Cf. den Abschnitt *Hl. Georg* [iii] in II/4 und im vorliegenden Kapitel den Abschnitt *Bilder* [i].

³⁵ Nebenbei wird durch den intertextuellen Bezug zu Kafkas *Dachboden*-Fragment das erzählte kindliche Ich buchstäblich als ein „kleiner Hans“ lesbar.

Santini, der indirekt die Vornamen von Sebalds realen Eltern verrät. Dass der Name Hans Schlag bei Sebald dann für einen *anderen* Jäger entlehnt bzw. auf diesen übertragen wird – die unklare Figur des puppenhaften „Mannes“ aus Kafkas Fragment wird quasi zweigeteilt: in eine leblose Puppe und einen wirklichen Mann –, erscheint in dieser Optik fast schon als Verschleierung der ‚unterirdischen‘ Zusammenhänge.

Die Deutung des Dachboden-Jägers als Repräsentation des ‚Vater-Komplexes‘ wird durch die Identifikation eines weiteren intertextuellen Bezugstexts gestützt, auf den wiederum Laufer hinweist: Peter Weiss’ Erzählung *Abschied von den Eltern* (1961), die ihrerseits auf das Dachboden-Gespräch zwischen Hans und dem Jäger Bezug nimmt³⁶ und vor allem zu dem darauffolgenden Fragment noch viel direktere Parallelen aufweist als Sebalds Text (denn Weiss’ autobiografische Erzählung beginnt eben mit dem Tod des Vaters und der Rückkehr des Ich-Erzählers ins Elternhaus). Bezüge zu verschiedenen Texten von Peter Weiss hat die Sekundärliteratur für Sebalds Werk und für *Schwindel. Gefühle*. im Besonderen vielfach nachgewiesen.³⁷ Speziell in der Dachboden-Szene finden sich manifeste (durch wörtliche Zitate oder Entlehnungen nachweisbare) Bezüge zwar eher zum Kafka-Prätext, gleichwohl ist auch *Abschied von den Eltern* hier als Prätext sicher anzunehmen: Laufer zitiert eine Passage aus Weiss’ Erzählung, in der der Ich-Erzähler sich daran erinnert, wie er als Kind auf dem Dachboden in alten Sachen seiner Eltern herumwühlte – in „der Wollust einer geheimen Suche“³⁸ – und dabei die hellgraue Soldatenuniform seines ihm „zeitlebens fremd gebliebenen Vaters“³⁹ findet (bei Weiss ist es der *Erste* Weltkrieg, an dem der Vater als Soldat teilgenommen hat). Der chiffrierte Gehalt der Sebald’schen Jäger-auf-dem-Dachboden-Szene, die in der Sekundärliteratur durchweg (und völlig zu Recht) als „Schlüsselszene“⁴⁰ gelesen wird, ließe sich also etwa wie folgt skizzieren: Das Wort „Jäger“ bekommt an dieser Stelle eine militärische Bedeutung: „Der Jäger erweist sich als Soldat.“⁴¹ Der Soldat aber, der dem Ich-Erzähler keine Ruhe lässt, weil er für ihn stets ein bedrohlicher Fremder und darüber hinaus auch die Verkörperung der deutschen Kriegsgeschichte blieb, ist der Vater.“⁴²

³⁶ Cf. Weiss 1961: 173 sowie den knappen Kommentar bei Laufer 2010: 238 (Fn. 51).

³⁷ Cf. in der vorliegenden Arbeit Kap. II/4, Abschnitt Engel [i]; hinsichtlich einer anderen Schlüsselszene in RP (siehe unten) wurde vielfach, schon in den frühesten Besprechungen von SG, auf Bezüge zu Weiss’ Erzählung *Der Schatten des Körpers des Kutschers* hingewiesen.

³⁸ Weiss zit. n. Laufer 2010: 254.

³⁹ Laufer 2010: 254.

⁴⁰ Laufer 2010: 253.

⁴¹ Schon bei Kafka (wo die Beschreibung des Habits doch von der der Schneiderpuppe in SG stark abweicht) sei aufgrund der Beschreibung der Jänergestalt zu erkennen, „dass es sich um einen ‚Jäger‘ im militärischen Sinn handelt“, so wird im betreffenden Artikel im Kafka-Handbuch behauptet (cf. KHB 275); mein sehr bescheidenes militärhistorisches Wissen erlaubt mir diesbezüglich kein eigenes Urteil, aber ich will es gern glauben.

⁴² Laufer 2010: 253.

Tatsächlich finden sich im Originalkontext bei Kafka, sowohl im *Dachboden*-Fragment selbst als auch in dem darauffolgenden, zahlreiche Formulierungen, die auf den biografischen Komplex des ‚Soldatenvaters‘ und auf den von diesem überkommenen ‚Erbteil‘ an der NS-Vergangenheit bezogen werden können. So heißt es bei Kafka, dass „die Hinterlassenschaft“ des Vaters „mit Schulden [...] überlastet“ war (NSF-I 274) – es sind natürlich finanzielle Schulden gemeint, aber die (Mit-)Schuld des Vaters als Soldat und Nazi-Mitläufer lässt sich doch recht zwanglos in diese Formulierung hineinlesen. Zudem tadelt der Jäger im *Dachboden*-Fragment Hans, weil dieser beim Sprechen den Mund so aufreißt; der Jäger hat allerdings selbst eine ganz seltsame und schwer verständliche Aussprache: „Diesen Fehler [des Mundaufreißens] pflegte auch der Advokat [Hans’ Vater] auszusetzen, aber beim Jäger, den man kaum verstand und dem das Mundaufreißen sehr zu empfehlen gewesen wäre, war dieser Tadel gewiß nicht angebracht“ (NSF-I-App. 241; Hervorhebung von mir): Das lässt sich ohne große Mühe auf die „Verschwörung des Schweigens“ in der Nachkriegszeit beziehen, also auf den von Sebald auch in Interviews vielfach beklagten Umstand, dass aus den Eltern ‚nichts herauszubringen war‘ über die Vorgeschichte der NS- und Kriegszeit. Dass der Jäger bei Kafka als ein „fremder Mann“ (NSF-I 272) bezeichnet wird – bei Sebald wird daraus „ein großer fremder Mensch“ (RP 249) –, passt zu der zeittypischen Familienkonstellation der „Spätheimkehrer“, auf die Sebald in der oben (cf. *Bildungserlebnisse* [iv] und CS 240) zitierten Stuttgarter Rede verweist.⁴³

Es hat freilich nicht bloße ‚Zensur‘-Gründe, dass dieser biografische Komplex so indirekt behandelt wird. Vielmehr ist es das Potenzial *vielfacher* Anknüpfungs- und Assoziationsmöglichkeiten, die dieses Kafka-Fragment bzw. diese *beiden* (von Brod kontaminierten) Kafka-Fragmente einschließlich ihrer Rezeption bei Peter Weiss für Sebalds eigene erzählerische Zwecke verwertbar macht. Nicht zuletzt wird der Motivkomplex des Jägers hier um eine eigenständige Variante erweitert, die gleichwohl mit dem zentralen Jägermythos in *SG*, dem des Gracchus, in Verbindung steht und auf dessen Deutung rückwirkt. Die Berührung der staubigen Hand des Dachboden-Jägers, die die Hand des Kindes schwärzt, wird bei Sebald, so Laufer, zu einer „Art Kainsmal“: „Die Berührung ruft ihm die deutsche Vergangenheit, an der sein Vater aktiv beteiligt war, nicht nur ins Gedächtnis, sondern *infiziert* ihn damit“.⁴⁴ Dass diese symbolische Infektion sich in einem *immer wiederkehrenden Traum* vollzieht und wiederholt, weist die – in der Buchstäblichkeit des Bildes nur in der Fantasie des Kindes vollzogene – Berührung als „ein traumatisches

⁴³ Bei Peter Weiss heißt es: „von meinem Vater wußte ich nichts. Der stärkste Eindruck seines Wesens war seine Abwesenheit“ (*Abschied von den Eltern*, zit. n. Laufer 2010: 254).

⁴⁴ Laufer 2010: 254; meine Hervorhebung.

Erlebnis“ aus, dessen „Wesen das der Heimsuchung ist“.⁴⁵ Die Frage nach der *Schuld* des Jägers, die sowohl im Kafka'schen Prätext selbst als auch in der Paraphrase der Erzählung in *Dr. K.s Badereise* gestellt wird, lässt sich nun unter anderem auf die Frage nach der Schuld des (Wehrmachts-)Soldaten beziehen: „ich war Jäger, ist das etwa eine Schuld?“, gibt Gracchus auf die Frage Salvatores zurück. „Aufgestellt war ich als Jäger im Schwarzwald, wo es damals noch Wölfe gab. Ich lauerte auf, schoß, traf, zog das Fell ab, ist das eine Schuld?“ (NSF-I 310). Dazu Laufer (254 f.): „Wenngleich Sebald die Antwort des Jägers weder direkt zitiert noch darauf hinweist, so wird ihre Aussage doch intertextuell in der Gestaltung der Jägerfigur mitbedeutet. Die Schuldzurückweisung durch den Jäger findet, wie die ehemaliger Wehrmachtsangehöriger, ihre Begründung in der reinen Pflichterfüllung. Die Aufgabe wird als unhinterfragbare Setzung begriffen“.

So etwa könnte eine *vereindeutigende* Interpretation lauten. Und sicherlich ist diese Assoziationsmöglichkeit nicht falsch, aber, wie Laufer selbst anmerkt, in ihrer Verengung und Vereindeutigung reduktionistisch in Anbetracht der auf Polysemie und diskursive Grenzüberschreitung abzielende Verdichtungstechnik Sebalds. Es ist, wie gesagt, eben nicht bloße ‚Verkleidung‘ (Entstellung, Verschlüsselung zum Zweck der Zensurumgehung im Freud'schen Sinne), dass dieser ganze Schuldkomplex an der sozusagen ‚überzeitlichen‘ Gestalt des *Jägers* festgemacht wird. Ganz abgesehen von den anthropologischen, ökologischen bzw. ‚naturphilosophischen‘ Deutungsaspekten, auf die ich weiter unten noch ausführlicher zu sprechen kommen werde, verweist die Textoberfläche ja auf historisch ‚tiefer‘ liegende Schichten. Es ist bei Sebald auch nicht der Dachboden des eigenen Elternhauses, wo die geheimnisvolle Jägerpuppe auftaucht, sondern der des Nachbarhauses, und der Vorfahr ist an der Textoberfläche keiner des Erzählers, sondern ein „entfernter“ der Ambrosier-Familie. Die Verbindung zum Soldatenvater des Erzählers und damit die *im engeren Sinne autobiografische* Dimension der Dachboden-Episode ebenso wie der Bezug zu dem spezifischen historischen Komplex der deutschen NS-Vergangenheit ist nur über den intertextuellen Sub- und Kontext erschließbar. An der Textoberfläche aber weitet sich die Familien-, Lokal- und Nationalgeschichte ins Welthistorische. Über die archaische Gestalt des Jägers bzw. die anachronistische des Kriegers aus dem letzten Jahrhundert wird die individuelle und familiäre Vorgeschichte auf eine universalhistorische Dimension hin geöffnet. Im Fluchtpunkt der damit skizzierten Linie scheint dann das Sebald'sche Leitkonzept der „Naturgeschichte“ auf, in die die Menschheitsgeschichte mit all ihren Verzweigungen eingebettet ist und die sie nie transzendiert. So kommt Laufer, ihre oben referierte

⁴⁵ Ibid.

Interpretation der Dachboden-Szene auf den Gracchus-Mythos übertragend, zu dem Ergebnis, dass es „in Sebalds Interpretation des Kafka-Textes die Unauslöschbarkeit von Schuld, ihre Unsterblichkeit gewissermaßen“ sei, was „das Gespenst des Jägers sozusagen am Leben erhält“ (255). Und weiter: „Indem die Symbolfigur des Jägers so angelegt ist, dass sich Vater und Sohn in einem Doppelgängertum berühren, erklärt sich auch die Übertragung der Schuld als fast reproduktive Notwendigkeit.“⁴⁶ Von dort her fällt der Schatten des Verhängnisses auf die Sexualität, die der Fortpflanzung und Vermehrung dessen dient, was nur durch die Akkumulation von Schuld sich zu erhalten vermag.⁴⁷

Metamorphose

Die Anleihen und Parallelen der narrativen Konstruktion von *Il ritorno in patria* zu einem klassisch psychoanalytischen Modell sollten in den voranstehenden Analysen deutlich geworden sein. Im Folgenden werden uns noch einige konkrete Beispiele begegnen, die den Bezug zur Psychoanalyse über die bisher zu verzeichnenden strukturellen Parallelen und Systemreferenzen hinaus auch auf Ebene einzelner Motive und Einzeltextreferenzen konkretisieren. Trotz der Bedeutung, die dezidiert politisch, historisch, ideologiekritisch oder soziologisch ausgerichtete psychoanalytische Ansätze (wie etwa die kollektivpsychologischen Studien Alexander und Margarethe Mitscherlichs) für Sebalds Denken hatten, ist es in *SG* der Diskursbegründer Freud, der die größte Rolle spielt – wohl wegen des ausgeprägt „literarischen“ Charakters der Freud'schen Denkweise, die sein Werk für literarische Zwecke besonders ‚brauchbar‘ macht. Allerdings müsste man sagen, dass Sebald für seine erzählerischen Zwecke Freud'sche Verfahren und Prinzipien gleichsam zweckentfremdet: Denn es sind in dieser ätiologischen Erzählung ja nicht die sexuellen, libidinösen Aspekte, aus denen die seelischen Verwerfungen hergeleitet werden, es ist nicht sowohl „Eros“ als vielmehr „Thanatos“, auf dessen Wirken das unheimliche Wesen der Erfahrungswelt zurückgeht.⁴⁸ Was ‚chiffriert‘ wird und nur durch komplizierte Traumanalysen ‚aufgedeckt‘

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Dieser für Sebalds Werk zentrale Gedanke wird in den beiden Kapiteln des IV. Teils eingehend untersucht.

⁴⁸ Diese Darstellung dient hier eher argumentationsdramaturgischen Zwecken und läuft zweifelsohne auf eine Verkürzung, ja eine arge Simplifizierung hinaus: Natürlich ist die Verschiebung des Akzents von der Sexualität auf die Gewalt nicht das *einzigste*, worin Sebalds Erzählung von einem klassisch psychoanalytischen/orthodox Freudianischen Modell abweicht. Die Anlehnung an eine psychoanalytische *Ästhetik*, so würde man vielleicht am treffendsten sagen, geht vielmehr überall und flächendeckend einher mit Umdeutungen und Abwandlungen von psychoanalytischen Kernkonzepten wie bspw. dem der Verdrängung. Um nur ein einziges Beispiel zu nennen: Bei Freud ist ja die Verdrängung ein primitiver Bewältigungsmechanismus, den die noch wenig wehrhafte kindliche Psyche anwendet; d. h. sie findet in der Kindheit statt und das Verdrängte kann freilich auch bereits noch während der Kindheit wiederkehren (kindliche Neurose). Aber speziell das Unheimliche ist doch eher eine Qualität des erwachsenen Seelenlebens, da es die Wiederkehr von Verdrängtem und Archaischem (aus

werden kann, sind nicht sexuelle Inhalte, sondern solche, die mit Gewalt, Schuld, Tod, Zerstörung und Schande zu tun haben. Und das Trauma, das als Triebkraft hinter den Entstellungen der Traumarbeit steht, ist kein ontogenetisch-individuelles, kein persönliches, sondern ein kollektives (nationales).

Umso bemerkenswerter, wenn die Kindheitserzählung schließlich doch noch in das Modell eines Entwicklungsdramas der kindlichen Libido zu münden scheint – und zwar genau dann, wenn die memoirenhafte Form einer Lokal- oder Dorfgeschichte mit episodenhafter Struktur und wechselnden Figuren übergeht in eine im engeren Sinne *autobiografische* Erzählung, in der das Ich ins Zentrum des Geschehens tritt. Wie anfangs dieses Kapitels dargelegt, sind die letzten ca. 20 Seiten (knapp ein Drittel) der Kindheitserzählung nicht mehr nach dem räumlichen Mnemo-Prinzip einer lockeren Versammlung von Reminiszenzen um die Bewohner bestimmter Häuser organisiert, sondern entfaltet sich als eine chronologisch zusammenhängende, in sich geschlossene und an den Erzählrahmen des aktuellen (1987) Aufenthalts des erwachsenen Erzählers in W. nicht mehr rückgebundene narrative Sequenz (RP 256–275). Ihr Ausgangspunkt ist so etwas wie eine „Urszene“ im Freud’schen Sinne – genauer gesagt eine Art Travestie oder Kontrafaktur einer ganz bestimmten, *der* „Urszene“, an deren Beispiel Freud diesen Begriff geprägt hat. Der Makro-Episode des letzten Textdrittels, die in der hier zugrunde liegenden Taschenbuchausgabe auf S. 256 beginnt, geht unmittelbar eine Episode voraus, die hier vorab erwähnt werden muss, weil ihr ebenfalls die Qualität einer Art „Urszene“ oder eines ‚Ur-Bilds‘ zukommt. Sie gehört noch zu dem (hier sehr viel knapper und lückenhafter als die anderen Teile behandelten) Mittelteil der Kindheitserzählung, den Reminiszenzen um die beiden Ambroser-Häuser und ihre Bewohner. In dem Haus, auf dessen Dachboden sich der „graue Jäger“ befindet, hatte während der zweiten Hälfte der Vierzigerjahre ein Dr. Rambousek seine Arztpraxis. Wie die meisten, für die der Erzähler sich in seinen Erinnerungen interessiert, ein Außenseiter: ein Kriegsflüchtling aus Mähren, der, wie der Erzähler vermutet, W. als Ort der Verbannung empfunden habe. Wiewohl verheiratet und Vater einer Tochter, verbringt dieser Dr. Rambousek sein Leben in Einsamkeit, findet sozial keinen Anschluss im Ort (obwohl manche sich von ihm behandeln lassen und ihn als Arzt hoch schätzen, darunter bemerkenswerter Weise die Mutter des Erzählers); die Mehrzahl der Einwohner von W. geht weiterhin zum altbekannten Landarzt Dr. Piazolo, und drum sitzt der

der ontogenetischen Frühzeit der Kindheit oder der phylogenetischen Vorzeit) darstellt. Das Kind in *Il ritorno in patria* findet dagegen eine *Welt* im Zustand der Verdrängung vor, und die entstellte Wiederkehr des (ja gar nicht von *ihm* selbst) Verdrängten aus einem kollektiven Unbewussten oder einem gleichsam externen, *in den Dingen* (bspw. dem Wildschwein-Bild) verborgenen Gedächtnis dringt *von außen* in seine Psyche. Und es handelt sich nicht um eigene Erlebnisse, sondern um Geschehnisse, die vor der eigenen Lebenszeit liegen.

Dr. Rambousek, der ohnehin, so die Formulierung im Text, „zu den von Haus aus Untröstlichen gerechnet werden mußte“ (250), „Tag für Tag, Monat für Monat, Jahr für Jahr die meiste Zeit allein in dem Ordinationszimmer in der *Alpenrose*“ (253). Dort liest er oder schreibt gar... Die besagte erste „Urszene“ dreht sich nun um diesen Dr. Rambousek. Ihre herausgehobene Bedeutung wird allein schon dadurch markiert, dass die Szene als singulativ erzählte aus einem Kontext weitgehend iterativ erzählter und zeitlich unbestimmter Reminiszenzen herausfällt; sie wird zeitlich vergleichsweise genau verortet: „Es war an einem außergewöhnlich heißen Hochsommertag des 49er Jahrs“ (254). Während einem der Besuche mit dem Großvater bei Mathild Seelos sitzt das Kind wieder einmal auf der Dachbodentreppe; heute aber fasst es den Entschluss, „den Dr. Rambousek zu fragen, ob er nicht vielleicht imstande wäre, die offene und immer größer werdende Brandwunde des alten Engelwirts zu heilen“ (254) – ein mythisches Unterfangen. Und natürlich wird nichts daraus. Denn das Kind trifft den Dr. Rambousek zwar an, der ist aber vornüber auf die Tischplatte gesunken und starrt ihn aus reglosen Augen an (cf. 254 f.) – eine Morphinum-Überdosis, wie man später erfährt. Auf diese Begegnung mit dem (wohl schon) toten Dr. Rambousek folgt dann noch eine sehr allegorisch anmutende Szene, wie das Kind mit dem Großvater (dem gegenüber es nichts von seiner heimlichen Beobachtung erwähnt) im Anschluss an den Besuch bei Mathild zum Uhrmacher geht, die reparierte Taschenuhr des Großvaters abholen (nach der Urszene eine Uhr-Szene, wenn der Kalauer gestattet ist). In dem Laden des Uhrmachers, der übrigens *Ebentheuer* heißt, ticken unzählige Uhren, „so als könne ein Uhrwerk allein nicht genug Zeit zerstören“ (255). Und dann fällt der Blick des Kinds „über den Ladentisch hinweg in die düstere Wohnstube, wo das jüngste der Ebentheuer-Kinder, das Eustach hieß und einen Wasserkopf hatte, auf einem hohen Stühlchen saß und sachte hin- und herschwankte“ (255).

Das ziemlich plakative Vanitas-Bild der tickenden Uhren nach dem Todesbild vom leblos starrenden Dr. Rambousek muss nicht groß kommentiert werden; das gerahmte Bild von dem ‚missgestalten‘ Kind, mit dem die Episode schließt, mutet aber wie ein Sinnbild an, dessen ‚Bedeutung‘ zwar nicht einfach in Worte gefasst werden kann, aber man kann jedenfalls vermuten, wenn man Sebalds Werk kennt, dass es keine politisch korrekten Assoziationen sind, die hier auszuformulieren wären. Einerseits wäre ein Kind mit einer solchen ‚Missbildung‘ ein „unwertes Leben“ im Sinne der NS-Eugenik, andererseits aber symbolisieren solche physischen Wuchsanomalien (‚Entstellungen‘) bei Sebald, sehr zur Empörung mancher Kommentatoren, sehr wohl auch so etwas wie die Monstrosität der Natur oder die „Entstellung“ des Lebens durch Schuld (cf. das Benjamin'sche „Bucklicht Männlein“, das als allegorische Figur durch Sebalds gesamtes Werk spukt). Wie dem auch

sei, anzumerken ist hier insb. noch, dass der Blick durch die Tür in den Nebenraum die Blicksituation der vorangegangenen Dr.-Rambousek-Szene wiederholt: das verschwiegene Schauen des Kindes durch eine Tür, hinter der der Blick auf Verstörendes fällt. Die „Urszene“ in der folgenden Episode, auf die ich nun zu sprechen komme, inszeniert wiederum eine analoge Blicksituation, sodass alle diese Szenen und Bilder über das Moment des *Voyeuristischen* miteinander verbunden sind.

[i.] **Urszene 1: Wolf im Dackelpelz** Mit diesem Ereignis gehen die Kindheitserinnerungen zum singulativen Erzählen über, das für den Rest der Kindheitserzählung vorherrschend bleibt. Der Anblick des leblosen Dr. Rambousek stellt also auch narratologisch einen deutlichen Einschnitt dar, mit dem die räumlich-achronologisch-iterative Erzählweise, die bis dahin vorherrschte, von einer singulativen Narration abgelöst wird, womit zugleich ein Wechsel zur eigentlichen *Ich*-Erzählung einhergeht. Zunächst scheinen allerdings wiederum zwei andere Personen im Mittelpunkt zu stehen, wiederum zwei Außenseiter, von denen bis dahin noch gar nicht die Rede war und die also als Figuren an diesem Punkt der Erzählung neu eingeführt werden.

Die Erzählung fokussiert zunächst auf eine junge Frau namens *Romana*, die im „Engelwirt“ kellnert. Der Name *Romana* wird in der Sekundärliteratur durchaus plausibel auf eine intertextuelle Vorlage zurückgeführt, nämlich auf die gleichnamige Figur aus Hofmannsthals *Andreas*-Romanfragment, über deren Bedeutung Sebalds Essay *Venezianisches Kryptogramm* (in *BU*) Auskunft gibt.⁴⁹ Diese *Romana* bediente also zur Zeit der Kindheitserzählung abends im Engelwirt, was vom Erzähler als eine geradezu heroisch-furchtlose Arbeitsleistung dargestellt wird, da der Engelwirt als ein ganz gottferner Ort beschrieben wird, an dem zumal zur Nachtzeit eine düster-bedrohliche Atmosphäre herrscht: Bier- und Schnapsdunst, dumpf zechendes Bauernvolk und oberhalb der Holzvertäfelung „lauerten ausgestopfte Marder, Luchse, Auerhähne, Geier und sonstiges ausgerottetes Getier darauf, ihre längst überfällige Rache nehmen zu können“ (258). Inmitten all dessen *Romana* als engelsgleiche Gestalt. Der Erzähler war als Kind in die *Romana* verliebt. Sie gehört zu den ganz aus der Art Geschlagenen und damit zu den Außenseitern in W.: Sie stammt aus „einer Häuslerfamilie, die im Bärenwinkel ein, verglichen mit den anderen Höfen, spielzeuggroßes Anwesen hatte, das auf einem niedrigen Hügel lag und mich immer an die biblische Arche erinnerte, weil es in ihm von jeder Art zwei zu geben schien“ (256): die beiden Eltern, zwei

⁴⁹ Zu Sebalds Interpretation der *Romana*-Figur bei Hofmannsthal cf. insb. *BU* 69–71; siehe auch Schmuckers Deutungsversuch der *Romana*-Figur in *SG* in dem Kapitel „*Romana*“ in Schmuckers *Grenzübertretungen* (157 ff.); allerdings fördert Schmucker hier m. E. nichts wirklich Erhellendes zutage.

Schwestern, eine Kuh und einen Ochsen, zwei Schweine, zwei Gänse, zwei Ziegen usw.; dazu noch eine Menge Federvieh, insb. einen Schwarm weißer Tauben, der immer um das Haus herum fliegt. Wie u. a. von Schmucker bemerkt wurde, gibt es mit letzterem auch eine gewisse motivische Beziehung zum Jäger Gracchus – sei es nun eine der Entsprechung oder eher eine des Komplementärkontrasts oder der Verkehrung ins Gegensätzliche: Schiff und Taubenschwarm gehören jedenfalls zu Gracchus, aber im Bild der Arche scheint mir das Ganze doch deutlich ins Positive gewendet, nicht zuletzt aufgrund der ikonischen *Kleinheit*, ja Winzigkeit des Ganzen, was bei Sebald gemeinhin ein utopisches Moment ist. Die Bedeutung, die Sebald für die Romana des *Andreas*-Romans skizziert, unterstreicht diesen utopischen Zug. Jedenfalls ist die Romana inmitten des vom Erzähler pauschal als böse und hässlich geschilderten „Weibervolks“ von W. eine ganz außergewöhnliche Erscheinung, wie ein Wesen „von einem anderen Stern“ (258): so schön, offen und hell, dass *deswegen* keiner ihr je einen Heiratsantrag gemacht habe (257). So wird sie denn auch in eine ganz andere Geschichte verwickelt.

Die zweite Person des kleinen Dramas, die sich ebenfalls aus der gesichtslosen, anonymen Menge der Ortseinwohner in der Engelwirtsstube hervorhebt, ist der Jäger Hans Schlag – der Name stammt, wie oben ausgeführt, aus dem *Dachboden*-Fragment Kafkas und wird an dieser Stelle der Erzählung (S. 259) erstmals erwähnt. Hans Schlag stammt wie sein Namensvetter auf Kafkas *Dachboden* aus Koßgarten am Neckar, unterscheidet sich von jenem aber sonst in manchem Zug. Früher war er, wie wir erfahren, im Schwarzwald beschäftigt und ist auf unbekannten Wegen nach W. gekommen, wo er dann nach einer Zeit der Stellungslosigkeit von der bayrischen Forstverwaltung als ordentlicher Revierjäger übernommen wurde. Mit den Einwohnern von W. hat er offenbar wenig zu schaffen, bleibt für sich, schaut nur manchmal zur Romana hinüber, sonst meistens auf die „auffallend kostbare goldene Taschenuhr“ (259), die als eine Art persönliches Attribut ebenfalls für die besondere Stellung des Jägers steht.

Eines Abends nun – „An einem mir überdeutlich in Erinnerung gebliebenen Abend“, so wird die Episode eingeleitet (260) –, als das Kind (der spätere Erzähler) für seinen Vater wieder einmal Zigaretten holen geht, findet es die Theke verwaist; Romana ist nicht im Raum und auch der Jäger Schlag fehlt. Draußen im Hof (auf dem Weg in eine andere Gastwirtschaft, um die Zigaretten für den Vater dort zu holen) wird das Kind dann auf eine Bewegung aufmerksam, und nach ihr sich wendend, wird er zum Zuschauer einer Szene, die man mit einigem Recht als Freud'sche „Urszene“ bezeichnen kann, nämlich des Koitus zwischen dem Jäger Schlag und der Romana, der im Holzschuppen stattfindet. Die umgebende Szenerie –

„es war Anfang Dezember und hatte gerade zum ersten Mal bis ins Tal hinunter geschneit“ (260) – ist die eines Wintermärchens:

[...] ging ich durch das hintere Haus hinaus in den Hof. Dort glitzerten um mich her die Kristalle im Schnee, und es glitzerten über mir in ihrer Unzahl die Sterne am Himmel. Der kopflose Riese Orion mit dem kurzen funkelnden Schwert am Gürtel stieg soeben hinter den blauschwarzen Schatten der Berge herauf. Lang bin ich inmitten dieser Winterpracht stehengeblieben und habe gehorcht auf das Klirren der Kälte und das Klingen der Himmelslichter in ihrer langsamen Bahn. Dann dünkte es mich auf einmal, als rührte sich in der offenen Tür des Holzschopfs ein Schemen. Es war der Jäger Schlag [...] (RP 260)

Der Geschlechtsakt selbst wird stark verfremdend, in einer deskriptiven, zugleich hyperkonkreten und abstrakten Weise, die den nicht als solchen benannten Sexualakt als mechanisches und Geschehen erscheinen lässt (cf. 260f.), was u. a. vielleicht die ‚unwissende‘ Perspektive des Kinds wiedergeben soll; als Vorlage für diese Beschreibung wurde schon früh und ziemlich zweifelsfrei die Kopulationsszene (dort zwischen der Haushälterin und dem Kutscher) am Ende von Peter Weiss’ Erzählung *Der Schatten des Körpers des Kutschers* eruiert. Der Erzähler vermerkt insbesondere, dass Romana dabei „die Augen genauso verdreht hatte wie der Dr. Rambousek, als sein Kopf auf der Schreibtischplatte gelegen war“ (261). Ebenso wenig wie dessen Augen hätten die von Romana das schauende Kind gesehen:

Ich glaube nicht, daß die Romana oder der Schlag etwas von meiner Anwesenheit gemerkt haben; gesehen hat mich nur der Waldmann, der, angebunden wie immer an den Rucksack seines Herrn, still hinter diesem an der Erde stand und herüberschaute zu mir (RP 261).

„Waldmann“ ist Hans Schlags Jagdhund – ein Abkömmling des Wolfs also, wenngleich ein in der äußeren Erscheinung eher entfernter: Es handelt sich um einen Dackel. Das dem Geschlechtsakt zuschauende Kind, dessen Blick von *Canis lupus* erwidert wird, der es gleichsam zurück-anschaut: Man darf diese Szene wohl als eine Art Kontrafaktur oder Parodie zu Freuds berühmter Fallgeschichte vom „Wolfsmann“⁵⁰ ansehen, namentlich zu dem zentralen Schlüssel-Traum, in dem das voyeuristische, von Angstlust begleitete Schauen des Kindes bei der Beobachtung der „Urszene“ (des Geschlechtsverkehrs der Eltern) sich ins Angeschaut-Werden umkehrt: in den siebenfachen Blick eines Rudels Wölfe, die in

⁵⁰ Aus der Geschichte einer infantilen Neurose, in GW-XII, S. 27–157.

winterlich-nächtlicher Szenerie auf einem Nussbaum sitzen und ihn ruhig anstarren.⁵¹ In Sebalds „Urszene“ sind das (von Freud rekonstruierte) tatsächliche Geschehen (Beobachtung des Geschlechtsverkehrs) und seine entstellende Verarbeitung im Traum (Umkehrung ins Angeschaut-Werden) zu einer einzigen Szene verdichtet, die zudem als real vorgefallene erzählt wird. Freilich sind es bei Sebald nicht die eigenen Eltern, die bei der Kopulation beobachtet werden, sondern eben die Serviererin Romana und der Jäger Schlag. In der Sekundärliteratur gibt es zu diesem Umstand verschiedene Anmerkungen, von denen hier nur eine Kostprobe gegeben sei. Nora Maguire interpretiert in ihrer Studie *Childness and the Writing of the German Past* (2014) die Episode als eine kontrafaktische „Oedipal family romance“, in dem die Elternrollen des ödipalen Erzählmodells nicht von den wirklichen leiblichen Eltern – die in der Kindheitserzählung ja weitestgehend *auffällig abwesend* („conspicuously absent“) seien –, sondern von zwei Außenseiter-Figuren besetzt sind, die in der kontrafaktischen Konstruktion zu den alternativen Eltern, vielleicht den Wunscheltern, des Erzählers würden, womit der Erzähler selbst sich als Abkömmling von Außenseitern („progeny of outsiders“) imaginiere⁵² – ganz im Gegensatz zu seiner tatsächlichen Herkunft als Kind des deutschen „Durchschnittspaares“⁵³. Im Vergleich zu der Artisten-Szene in *All'estero*, die ich (in Anlehnung an Laufer) ja gleichfalls als alternativen/kontrafaktischen Familienentwurf gedeutet habe⁵⁴, wäre aber im Fall eines ‚Wunschelternpaares‘ Romana/Schlag der *Gegensatz* zu den wirklichen Eltern des Erzählers viel weniger deutlich ausgeprägt: Die zauberhaft schöne Romana mag als Wunschmutter durchgehen, aber der Jäger Schlag ist doch als einer, dessen Beruf das Töten ist, viel weniger deutlich vom Soldatenvater abgesetzt als der Luftmensch Giorgio Santini. Freilich, vom kleinbürgerlichen Habitus des Vaters, der ja, wie oben anhand seiner Wohnzimmereinrichtung gezeigt wurde, in

⁵¹ Hier der volle Wortlaut des Traums nach Freuds Krankengeschichte: „*Ich habe geträumt, daß es Nacht ist und ich in meinem Bett liege, (mein Bett stand mit dem Fußende gegen das Fenster, vor dem Fenster befand sich eine Reihe alter Nußbäume. Ich weiß, es war Winter, als ich träumte, und Nachtzeit). Plötzlich geht das Fenster von selbst auf, und ich sehe mit großem Schrecken, daß auf dem großen Nußbaum vor dem Fenster ein paar weiße Wolfe sitzen. Es waren sechs oder sieben Stück. Die Wolfe waren ganz weiß und sahen eher aus wie Füchse oder Schäferhunde, denn sie hatten große Schwänze wie Füchse und ihre Ohren waren aufgestellt wie bei den Hunden, wenn sie auf etwas passen. Unter großer Angst, offenbar, von den Wölfen aufgefressen zu werden, schrie ich auf und erwachte.*“ [...] Es dauerte eine ganze Weile, bis ich überzeugt war, es sei nur ein Traum gewesen, so natürlich und deutlich war mir das Bild vorgekommen“ (GW-XII 54; kursiv im Original). – Ich kann hier leider nicht ausführen, wie das Motiv der Wölfe in Freuds Deutung mit der postulierten Urszene zusammenhängt – ganz verkürzt gesagt: Der Zusammenhang basiert auf Assoziationen, die an die Figur des Wolfs in verschiedenen Märchenerzählungen geknüpft werden – Freud nennt u. a. eine Geschichte, in der ein Schneider einem Wolf den Schwanz abreißt (cf. 56). Für die gesamte Analyse und Deutung des Wolfstraums bei Freud siehe den Abschnitt IV „Der Traum und die Urszene“ (S. 54–75), insb. die übersichtliche Zusammenfassung der wesentlichen „Beziehungen des manifesten Traum Inhalts zu den latenten Traumgedanken“, die Freud in der langen Fußnote S. 70/71 gibt.

⁵² Cf. Maguire 2014: 132.

⁵³ Cf. oben den Abschnitt *Bildungserlebnisse* [i].

⁵⁴ Siehe II/4, Abschnitt *Hl. Georg* [ii] und im vorliegenden Kapitel den Abschn. *Bildungserlebnisse* [i].

mancher Hinsicht die Norm repräsentiert, ist der Jäger immerhin weit genug entfernt; zudem vertritt er ja in der von Maguire erwogenen Interpretationshypothese – also im Rahmen eines ödipalen Modells – vornehmlich den *antagonistischen* Aspekt der Vater-Figur: den des Konkurrenten und der drohenden bzw. strafenden Vaterinstanz des Kastrationskomplexes.⁵⁵ Stellt man die „Urszene“ in *RP* und den ‚Auftritt‘ der Artistenfamilie in *AE* einander als zwei alternative Familienentwürfe gegenüber, so könnte man, mit einer Formulierung aus Freuds Essay über *Das Unheimliche*, von einer „in zwei Gegensätze zerlegten Vater-Imago“ sprechen (cf. GW-XII, S. 244): Giorgio Santini als der positive Aspekt, der gute Vater, Hans Schlag als der negative, der Konkurrent des Ödipus- bzw. der strafende/drohende Vater des Kastrationskomplexes.

In Bezug auf den *realen* Vater hieße das freilich, dass der Jäger in gar keinem so deutlichen Gegensatz zu diesem steht, wie die Formulierung von der „Oedipal family romance“ nahelegt. Vielmehr besteht mittelbar eine Verbindung zwischen dem Jäger und dem Vater, nämlich über die militärische Zweitbedeutung der Bezeichnung „Jäger“, den sie in der Dachboden-Episode erhält: Der Jäger kann über diesen Assoziationsweg den ‚Soldaten-Vater‘ vertreten. Laufer merkt dazu allerdings noch an, dass der Jäger *auch* als „Doppelgänger“ des Erzähler-Ichs selbst erscheine: Zum einen insofern, als der Erzähler selbst ja auch etwas von Gracchus’ Fluch abbekommen zu haben scheint⁵⁶, zum anderen durch den bei Kafka und Weiss präfigurierten Doppelgänger-Charakter der Figur des Jägers Hans Schlag als Namensvetter des Kindes. Sicherlich liegt eine ‚ödipale‘ Struktur insofern vor, als die Romana das Liebesobjekt des erzählten Ichs und Gegenstand seines kindlichen Begehrens ist und der Jäger mithin (wie im Freud’schen Modell der Vater) als Konkurrent auftritt. Man könnte aber auch sagen, der Jäger vollziehe den auf Romana als Objekt bezogenen Wunsch des Kindes *an dessen Stelle* – freilich in einer erwachsenen, männlich-aktiven Form, während das Kind den Akt voyeuristisch-passiv mitvollzieht (und ohnehin ganz andere Vorstellungen von der Erfüllung der Liebessehnsucht hat, wie wir gleich sehen werden).

Ein Nachspiel hat die Holzschuppen-Episode noch darin, dass der einarmige Sallaba, der anscheinend auch ein Auge auf die Romana geworfen hatte, in derselben Nacht in einem Anfall (wohl aus Eifersucht) die gesamte Einrichtung der Engelwirtsstube zerstört. Als das Kind am nächsten Morgen auf dem Weg zur Schule durch den Hausflur kommt, liegt alles voller Scherben; sein Blick fällt im Vorbeigehen auf die offene Tür des Eishauses (selbst dort hatte Sallaba gewütet), und dabei kommt ihm seine Wunschfantasie wieder in den Sinn, dass

⁵⁵ Cf. Maguire 2014: 132.

⁵⁶ Am deutlichsten wird die Annäherung in der Mimikry des Erzählers an Gracchus’ Erscheinung in der Hotel-Boston-Episode in *All’estero* (cf. AE 126 und oben, II/4).

es selbst mit der Romana einmal versehentlich in dieser Tiefkühlkammer eingeschlossen würde und beide dann eng umschlungen sanft und lautlos erfrieren könnten. Eine klirrend kitschige Liebestod-Fantasie, die wohl in Erfüllung gehen könnte, wenn der Jäger Schlag, der die Romana ja bereits ‚erbeutet‘ hat, neben dieses edle Wild noch das Erzählerkind als Kleinwild (als Hasen, möchte ich vorgreifend sagen) hängen würde, sodass die beiden als tiefgefrorene Fleischstücke ihr Liebesglück finden könnten.⁵⁷ Es kommt aber ganz anders: Wie die Wildsau auf dem *Ardennerwald*-Bild das fröhliche Schmausen der Jäger triumphierend beendet, wie die bei Raumtemperatur konservierten Marder und Luchse, die in der Engelwirtsstube über der braune Holzvertäfelung lauern, so wird auch der kleine Hase seine Rache am Jäger Schlag nehmen – dies wäre jedenfalls *eine* Interpretationsmöglichkeit für die Kriminal-Fallgeschichte, die sich an die Romana-Episode anschließt.

[iii.] **Passionsweg** Ich folge bei der Behandlung des in sich geschlossenen letzten Teils der Kindheitserzählung der Chronologie des Textverlaufs. Das Geschehen der auf die „Urszene“ folgenden Tage wird nun in chronologischer Reihenfolge zusammenhängend berichtet. Am nächsten Morgen also geht das Kind in die Schule. In seine Lehrerin, das Fräulein Rauch, ist der Junge nicht weniger verliebt als in die Romana (das monogame Liebesideal ist ihm offenbar noch nicht allzu heilig). An diesem Tag müssen die Kinder von der Tafel „die Unglückschronik von W.“ abschreiben, eine „lange Liste grauenvoller Ereignisse“ vom 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart – Feuersbrünste, Seuchen, Hungersnot, Kriege –, „von denen aber in dieser Form der Aufzeichnung eine beruhigende Wirkung auszugehen schien“ (262): Im Unterschied zu seinem späteren Ich, dem Erzähler, zieht das Kind offenbar keine größeren Denkanstöße (gar zu kritischen Reflexionen) aus diesem Schulstoff, sondern schreibt die aus Natur- und menschengemachten Katastrophen ausgewogen gemischte Liste bloß brav ab. Es interessiert sich vielmehr für das Fräulein Rauch „in ihrem enganliegenden grünen Rock“; wenn sich die Lehrerin bei ihrem Kontrollgang durch die Reihen ihm nähert, spürt er sein Herz „bis in den Hals hinauf“ hämmern (263). Es ist ein ungewöhnlich dunkler Tag, selbst unter den sonst lärmenden Schulkindern herrscht Grabesruhe. In den dunklen Fensterscheiben spiegelt sich das erleuchtete Klassenzimmer samt seinen Insassen. Zu dem Spiegelmotiv sei kurz angemerkt, dass auch in der Episode in *All'estero*, als der Erzähler erotikschwängere Blicke mit der Wirtin Luciana austauscht, ein großer Spiegel hinter der

⁵⁷ (Auf dieser Bildebene könnte das gewalttätige Wirken des Jägers Schlag sogar einen Beitrag leisten zur Erfüllung des kindlichen Wunschs, womit in gewisser Hinsicht der Jäger selbst zum Sexualobjekt würde: wie der Vater im „Wolfsmann“-Fall...)

Theke besonders hervorgehoben wird.⁵⁸ Was es mit den Spiegeln in Zusammenhang mit dem Eros auf sich hat, dazu gibt eine häufig zitierte Stelle in Sebalds *Die Ringe des Saturn* Auskunft, die man auch hier getrost noch einmal heranziehen kann: An der betreffenden Stelle (am Ende von Kapitel III) ist von der Erzählung *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* von Jorge Luis Borges die Rede, die ihren Ausgang nimmt von einem im nächtlichen Gespräch zwischen dem Erzähler und seinem Freund Bioy Casares zitierten Bonmot, demzufolge „das Grauererregende an den Spiegeln, und im übrigen auch an dem Akt der Paarung“ darin besteht, „daß sie die Zahl der Menschen vervielfachen“ (RS 90). Dem ist, glaube ich, nichts hinzuzufügen.

Auf diese relativ kurze Klassenzimmer-Episode folgt nun eine längere Schilderung des Nachhausewegs von der Schule (RP 264–268), in der die Topographie so stark symbolisch aufgeladen ist, dass man von einem regelrechten Stationsweg sprechen muss (und der Tourismusbehörde Wertach wirklich nahelegen möchte, auch diese Strecke als literarischen Spazierweg auszuweisen). Schon die Meteorologie markiert Bedeutsamkeit – schwer und gewaltig hängt der Himmel herab, „wie nur vor einem ganz großen Schneefall“ (RP 264). Auch der Nachhauseweg führt, wie bereits die Wanderung von Oberjoch nach W., bergab (denn „Das Schulhaus stand auf einer Anhöhe am Rande der Ortschaft“, 264), oder besser gesagt: *hinab*.⁵⁹ Zunächst verläuft der Weg entlang der Friedhofsmauer, an deren Ende die erste der ‚Stationen‘ liegt: eben jene eine Statue des Hl. Georg, der „mit einem Spieß dem zu seinen Füßen liegenden greifartigen Vogeltier den Rachen durchbohrte“ (264f.), von der in Kapitel II/4 (Abschnitt *Hl. Georg* [iii]) bereits ausführlich die Rede war. Wie ich dort ausgeführt habe (und bereits verschiedene Leser/Kommentatoren vor mir), korrespondiert die in den Text eingefügte Abbildung dieser Statue, die dasselbe Bild dreimal zeigt, mit der Abbildung in *Beyle* (Abb. S. 18), die, ebenfalls dreimal in identischer Form nebeneinander, eine medizinische Illustration der syphilitischen oder „luetischen Pharyngitis“⁶⁰ zeigt. Indem die venerische Erkrankung als eine gleichsam natürliche ‚Bestrafung‘ sexueller ‚Schuld‘ erscheint, wird durch die visuelle Parallelisierung der beiden Abbildungen die Tötung des Ungeheuers in der Georgslegende mit der Bestrafung sexuellen Begehrens assoziiert. Wie in II/4 bereits knapp dargestellt, lässt sich das Bildgeschehen der Durchbohrung des Rachens

⁵⁸ Die beiden Szenen (Klassenzimmer/Fräulein Rauch und Hotel Sole/Luciana) lassen sich mithin aufeinander beziehen, sozusagen als ‚Spiegelszenen‘; die (im Syntagma des *discours* früher erzählte, in der Chronologie der *histoire* spätere) Szene in der Bar des Hotel Sole wäre sozusagen eine Aktualisierung der Klassenzimmer-Szene. In beiden Szenen übrigens *schreibt* das erzählte Ich, wobei es zwischendurch immer wieder begehrlische Blicke auf die ihre eigene Arbeit verrichtende Frau wirft.

⁵⁹ Cf. Schmucker 2011: 99 ff., wo Schmucker als „Bewegungsmuster“ des Erzählers in SG einen ständigen Wechsel von ‚hinauf‘ und ‚hinab‘ identifiziert, die er mit den Bewegungen des schmetterlingshaften Gracchus auf der Jakobsleiter (der „großen Freitreppe“) gleichsetzt. *Hinab* heißt dabei natürlich mythisch: Katabasis.

⁶⁰ Schmucker 2011: 94.

direkt auf die schwere, als Diphtherie (also Infektion des Rachenraums) diagnostizierte Krankheit beziehen, die das Kind befällt, als deren symbolische Vorausdeutung. Die auch in ihrem Erscheinungsbild einer den Rachenraum befallenden Infektionskrankheit den in *Beyle* abgebildeten Syphilis-Symptomen ähnelnde Kinderkrankheit wird durch diese Inszenierung als eine quasi „hysterische“ Erkrankung deutbar, die die drohenden Folgen sexueller ‚Übertretungen‘ bereits auf das bloße Begehren hin gleichsam mimetisch reproduziert.

Doch folgen wir zunächst weiter den Stationen des Schul- bzw. Nachhausewegs: Nach der Georg-Statue kommt das Kind noch an der Schmiede, am Frisörsalon und am Konsumgeschäft vorbei. Ganz still liegt das alles jetzt da, zur Siesta-Stunde, der mittäglichen Geisterstunde, der „Stunde der verlassenen Dinge“ (265); kein Mensch weit und breit. Die Dinge liegen in bedeutungsvoller Ruhe wie auf einem Stillleben. Die Schmiede, dieser konventionelle Feuer- und Unterweltpotos, liegt in dieser *katabasis* brach: das Essenfeuer zusammengesunken, das sonst vom glühenden Eisen zischende Wasser erkaltet, die Arbeitsgeräte brachliegend wie auf dem im Sebald-Kontext (von Sebald selbst und von seinen Interpreten) vielzitierten *Melencolia*-Stich Albrecht Dürers (*Melencolia I*). Gleich neben der Schmiede liegt das Gebäude, in dem der Bader⁶¹ Köpfe praktiziert. Der leere Rasiersessel mit dem aufgeklappten Messer daneben löst ungute Assoziationen aus. „Vor nichts fürchtete ich mich mehr, als wenn der Köpfe, bei dem ich mir, seit der Vater wieder zu Haus war, jeden Monat einmal die Haare schneiden lassen mußte, mir mit diesem an einem Lederriemen frisch abgezogenen Messer den Nacken ausrasierte“ (266). Die an diese Erinnerung geknüpfte Assoziation beim Anblick einer Darstellung der Salome mit dem Haupt des Johannes wurde weiter oben, im Abschnitt *Bilder* [i], bereits angesprochen. Dem ist hier noch hinzuzufügen, dass Schmucker in dem sprechenden Namen des Baders überdies einen Anklang an den Coppola/Coppelius aus Hoffmanns *Sandmann* heraushört – was durchaus nicht ganz unplausibel wäre.⁶² Und schließlich wäre, im Hinblick auf die werkübergreifenden Kontinuität der Erzähler-Figur und ihrer Biografie in Sebalds Oeuvre, noch jene kontrovers diskutierte Stelle aus *Austerlitz* anzuführen, wo der Erzähler bei der Besichtigung der ehemaligen Folterkammer der in den Jahren 1940 – 1944 von der SS als Straflager genutzten Festung Breendonk, von einer *mémoire involontaire* an „die Schrecken der Kindheit“ überwältigt, einen Schwindelanfall erleidet (cf. A 41). Diese Stelle korrespondiert auch insofern direkt mit der „Bader Köpfe“-Episode in *SG*, als dort sozusagen eine weitere, in *SG* gleichsam ausgesparte Station auf dem Schulweg des kindlichen Ichs erwähnt wird:

⁶¹ Zum alten Beruf des „Baders“ siehe den *Duden*-Eintrag: „1. (veraltet) auch als Heilgehilfe tätiger Haarschneider, Friseur“ (<http://www.duden.de/Rechtschreibung/Bader>).

⁶² Cf. Schmucker 2011: 69.

Indem ich in diese Grube hinabstarrte, [...] auf den glatten Steinboden, das Abflußgitter in der Mitte und den Blechkübel, der daneben stand, hob sich aus der Untiefe das Bild unseres Waschhauses in W. empor und zugleich, hervorgerufen von dem eisernen Haken, der ab einem Strick von der Decke hing, das der Metzgerei, an der ich immer vorbeimußte auf dem Weg in die Schule und wo man am Mittag⁶³ oft den Benedikt sah in seinem Gummischurz, wie er die Kacheln abspritzte mit einem dicken Schlauch. (A 41)

Auf die Wiederkunft dieses Bildes aus der Kindheit folgt dann ein Schwindelanfall, der auf den ersten Blick ebenso gut in *Schwindel. Gefühle.* passen würde, an dem sich aber bei näherem Hinsehen zeigen lässt, worin sich die Schwindelgefühle in dem nach ihnen benannten Buch von anderen, ähnlichen Anwandlungen des Erzählers in anderen Sebald-Texten unterscheiden:

Genau kann niemand erklären, was in uns geschieht, wenn die Türe aufgerissen wird, hinter der die Schrecken der Kindheit verborgen sind. Aber ich weiß noch, daß mir damals in der Kasematte von Breendonk ein ekelhafter Schmierseifengeruch in die Nase stieg, daß dieser Geruch sich, an einer irren Stelle in meinem Kopf, mit dem mir immer zuwider gewesen und vom Vater mit Vorliebe gebrauchten Wort „Wurzelbürste“ verband, daß ein schwarzes Gestrichel mir vor den Augen zu zittern begann und ich gezwungen war, mit der Stirn mich anzulehnen an die von bläulichen Flecken unterlaufene, griesige und, wie mir vorkam, von kalten Schweißperlen überzogene Wand. (A 41)

Wo am eigenen kindlichen Leib das Reinigungsritual vollzogen wurde, verdichten sich die Überblendungen irrationaler Assoziationen. Diese Stelle hat verschiedenen professionellen Literaturkommentatoren missfallen, die den eigenen, sozusagen ungeschoren (oder eben doch nur im wörtlichen Sinne *geschoren*) davongekommenen deutschen Leib des Erzählers hier in unzulässiger Weise identifiziert sahen mit dem ganz unvergleichlichen Schmerzensleib des gefolterten – evtl. gar *jüdischen* – Nazi-Opfers, und an einer solchen Anmaßung Anstoß nahmen. Namentlich hat man Sebald vorgeworfen, hier eine mehr als dubiose ‚Wahlverwandtschaft‘ zwischen sich selbst und Jean Améry zu inszenieren, der in Breendonk wirklich gefoltert wurde. Bei einer solchen *political correctness* hilft es auch nichts – wird dem Autor vielmehr als eine mystifizierende, eiskalt-strategische Geste zusätzlich angekreidet –, dass der Erzähler in *Austerlitz* seinen Schwindelanfall wie folgt kommentiert: „Es war nicht so, daß mit der Übelkeit eine Ahnung in mir aufstieg von der Art der sogenannten

⁶³ Man bemerke, dass das Bild des die Blutspuren seiner Arbeit beseitigenden Metzgers „am Mittag“ situiert wird, also auf dem *Heimweg* von der Schule: Selbst die Richtung stimmt mit der Wegbeschreibung in RP überein!

verschärften Verhöre, die um die Zeit meiner Geburt an diesem Ort durchgeführt wurden, denn erst ein paar Jahre später las ich bei Jean Améry von [...] der von ihm in Breendonk ausgestandenen Folter“ (A 41 f.). Worauf die – gewiss diskussionsbedürftige – Inszenierung der *mémoire involontaire* in der Breendonk-Episode abzielt, ist (um auch meinen Senf noch hinzuzugeben) nicht die Identifikation des Erzählers oder des Autors mit dem jüdischen Opfer, nicht die Gleichsetzung oder Analogie der Folderschmerzen mit den unangenehmen Empfindungen des Kindes bei der vom Erzieher durchgeführten Körperpflege, sondern eher vielleicht so etwas wie die Suggestion eines kollektivpsychologischen Zusammenhangs zwischen der Moral der Körperhygiene, dem Reinlichkeitsideal im nachkriegsdeutschen Wertesystem und dem verdrängten Schuldkomplex, der dem Erzähler hier sozusagen schlagartig einsichtig wird; außerdem soll in erweiterter Perspektive wohl auch ein allgemeinerer ätiologischer Zusammenhang hergestellt werden zwischen der Beherrschung und Bekämpfung der Natur (hier als hygienische Kontrolle der menschlichen Körperlichkeit/Kreatürlichkeit selbst) und der von Menschen gegen Menschen gerichteten Gewalt. Das Bild von dem Metzger, der die blutigen Kacheln abspritzt, steht ja nicht bloß zufällig dort.⁶⁴ Ich komme auf diesen Themenkomplex in den beiden Kapiteln des IV. Teils noch ausführlich zu sprechen.

Bei allen Querbezügen, die sich hier werkübergreifend zwischen der autofiktionalen Erzählebene in *Austerlitz* und in *Schwindel. Gefühle.* ergeben, zeigt die Breendonk-Episode aber auch einen signifikanten Unterschied zwischen den Schwindelanfällen in *SG* und vergleichbaren Szenen wie der vorliegenden anderswo: In der Breendonk-Szene steht der Holocaust/NS-Komplex im Vordergrund, der Anlass des Schwindelanfalls liegt auf der Hand, während die darüber hinaus gehenden, grundsätzlicheren Reflexionen (über das Verhältnis Mensch/Natur u. dgl.) nur im Subtext aufscheinen. In *SG* ist es eher umgekehrt: Die Schwindelanfälle und wahnhaften Anwandlungen erscheinen an der Textoberfläche zunächst eher unmotiviert, wirken rätselhaft (exemplarisch etwa die Amnesie in Mailand, die scheinbar vom *Lösen der Schuhbänder* ausgelöst wird, als hätten diese allein das Bewusstsein des Erzählers noch zusammengehalten) und interpretationsbedürftig. Daraus sollte man nicht etwa auf eine enorme Verdrängungstiefe des genealogischen NS-Komplexes und einen entsprechenden ‚Zensurwiderstand‘ schließen, sondern vielmehr annehmen, dass es in *SG* primär um anderes gehe als um die ‚Aufdeckung‘ dieses Komplexes. Dieser liegt zwar am

⁶⁴ Ja, wenn die irrationalen Assoziationen nicht beherrscht und von Diskurshütern hygienisch eingeeht werden, dann könnte man ja schlechterdings, nachdem man bspw. sein Tagwerk der kritischen Kulturarbeit am Schoah-Diskurs beendet hat, am Feierabend nicht mal mehr unbeschwert sein Schnitzel essen – ja der Feierabend selbst wäre gefährdet, es ginge dann einfach *immer weiter*: Die wildwuchernden Assoziationen müssen wirklich als Diskurs-Unkraut bekämpft werden.

Ursprung der Geschichte des schreibenden Subjekts, aber die Anlässe für spätere Schwindelgefühle sind andere.

Doch zurück zum Stationsweg in W.: Die nächste, auf den Friseurladen folgende Station auf dem Heimweg von der Schule ist das Konsumgeschäft der Frau Unsinn, welche übrigens, wie an anderer Stelle zu erfahren ist, mit Vornamen Bella heißt, also *Bella Unsinn* (cf. CS 232 f.). Oberflächlich steht diese Station in direktem, gleichsam komplementärem Gegensatz zu der vorangehenden:

Der Furcht beim Blick in die Stube des Baders entsprach die Hoffnung angesichts der kleinen Auslage des Konsumgeschäfts, in dem die Frau Unsinn damals gerade eine Pyramide aus goldenen Sanellawürfeln errichtet hatte, eine Art Vorweihnachtswunder, das ich fast jeden Tag auf dem Heimweg bestaunte als ein Anzeichen der nun auch in W. anhebenden neuen Zeit. Gegenüber dem Goldglanz der Sanellawürfel erschien mir alles, was sonst im Laden der Frau Unsinn zu haben war, [...⁶⁵] in einem traurigen Zustand der Verdämmerung begriffen. Die Sanellapyramide, das wußte ich, ragte hinein in die Zukunft [...] (RP 266/267)

Da in dieser Arbeit noch ein Kapitel „Futurologie“ folgt, will ich an dieser Stelle nicht allzu breit ausführen, was es mit dieser Zukunft auf sich hat. Man erinnere sich aber daran, dass das Motiv der Pyramide im Text zuvor schon ein paar Mal aufgetaucht ist – etwa als Reklamebild einer Pyramide „aus zehn Millionen Flaschen Tafelwasser Ferro-China zur Rekonstitution des Blutes“ und als Emblem auf dem Exlibris des Dr. Hermann Samson in *All'estero* – und dass dieses dort ganz explizit als „Todessinnbild“ benannt wird (AE 153). Das wirft kein allzu günstiges Licht auf die Hoffnungen, die das kindliche Ich sich angesichts der Sanellapyramide macht. Dieses Monument aus Margarinewürfeln erscheint ja seinerseits als ein „Sinnbild“, des sich bereits abzeichnenden deutschen Wirtschaftswunders nämlich, und wenn das kindliche Ich diese Pyramide „im Geiste höher und höher baute, so hoch, daß sie schon bis in den Himmel hinauf reichte“ (RP 267), so entspricht dem in der Traumarbeit des erwachsenen Erzählers die prognostische Verlängerung der mit diesem Wirtschaftswunder-Mythos beginnenden Erzählung in die Zukunft hinein. Freilich beurteilt der erwachsene Erzähler den großen Neuanfang ganz anders als sein kindliches Ich und knüpft sicherlich keine Hoffnungen an dieses Narrativ. Hier liegt so etwas wie ein Gründungsmythos der BRD vor, der sich ausweitete zu einer futurologischen Spekulation mit dystopischer Tendenz. Aber darauf werde

⁶⁵ Hier steht im Primärtext eine längere Aufzählung von Produkten, die im Gegensatz zu den hochgradig industriell verarbeiteten Margarinewürfeln (cf: <https://www.sanella.de/produkte/historie>) mehrheitlich die Eigenschaft haben, „richtiges Essen“ zu sein, also vergleichsweise naturbelassene oder traditionelle Lebensmittel wie Emmentaler, eingelegte Gurken, Mehl usw.

ich im Kapitel zur ‚Prognostik‘ (IV/8) ausführlich eingehen. An dieser Stelle sei nur festgehalten, dass sich auch diese Station trotz der positiven, hoffnungsvollen Bedeutung, die das erzählte kindliche Ich ihr beimisst (was ja im Übrigen deutlich ironische Züge trägt), in den Motivzusammenhang der Todessymbolik (Schmiede: Feuer, Unterwelt, Hölle; Friseursalon: Kastrationsangst) einfügt, die den Schulweg des Kindes säumt; der explizit markierte Gegensatz namentlich zum Friseursalon ist nur ein scheinbarer.

Zuletzt taucht dann wie aus dem Nichts eine „lila Limousine mit hellgrünem Dach“ auf, ein inmitten der winterlichen Dorfwelt von W. ganz unwahrscheinliches, vermutlich amerikanisches Gefährt, das von einem „Neger“⁶⁶ (267) chauffiert wird, der das Kind im Vorbeifahren oder vielmehr Vorbeischweben ganz negermäßig angrinst mit seinen elfenbeinfarbenen Zähnen im rabenschwarzen Gesicht – ein zweifellos anstößiges Klischeebild, das zum realen nachkriegsdeutschen Kulturklima, das für die Erzählung ja als Hintergrund mitzudenken ist, freilich nicht schlecht passt.⁶⁷ Diesen Mohren identifiziert das Kind mit dem König Melchior, weil „unter unseren Krippenfiguren einer der drei Weisen aus dem Morgenland, und zwar derjenige mit dem schwarzen Gesicht, einen lila Mantel mit hellgrünem Besatz trug“ (267). Schmucker deutet die Erscheinung als „Charonfigur“, mit pauschalem Verweis darauf, dass „bei Sebald des öfteren Dunkelhäutige mit der Unterwelt konnotiert sind“⁶⁸, was zweifellos eine richtige Beobachtung ist. Nicht unerheblich scheint mir die Art und Weise, wie diese ‚Station‘ mit der vorangehenden des Konsumladens verbunden wird – syntaktisch findet der Übergang innerhalb desselben Satzes statt: „Die Sanellapyramide [...] ragte hinein in die Zukunft, und während ich sie im Geiste höher und höher baute, so hoch, daß sie schon bis in den Himmel hinauf reichte, tauchte am unteren Ende der Gasse, an der ich inzwischen angelangt war, ein Fahrzeug auf, wie ich noch nie eines gesehen hatte“ (267): Mit der Erscheinung des merkwürdigen Automobils ist die *katabasis* also an ihrem tiefsten Punkt angekommen. Wohin aber setzt dieser „Charon“ das Kind über? Vielleicht in die Zukunft, jene „neue Zeit“ die aus Amerika kommt, und in die die Sanellapyramide hineinragt. Diese Zukunft wäre also als das Reich des Todes zu identifizieren, das sich auf Erden, im Diesseits ausbreitet. Man merkt schon, dass sich hier ein

⁶⁶ Zu derartigen terminologischen Stolpersteinen und anderen auffälligen Verstößen gegen ‚politische Korrektheit‘ in Sebalds Texten (eine in der Sekundärliteratur bislang ungeklärte, weitgehend vermiedene Frage) hat vor allem Uwe Schütte einige Deutungsversuche gemacht: cf. etwa den Aufsatz „Sebalds Neger“ (in *Volltext* 4/2011, S. 4–6).

⁶⁷ Man denke etwa an das bekannte, in der unmittelbaren Nachkriegszeit in den Status einer inoffiziellen Nationalhymne aufgestiegene Karnevalslied *Wir sind die Eingeborenen von Trizonesien* von 1948, in dem von dem Volk, das den Holocaust mitgetragen hat, behauptet wird: „Wir sind zwar keine Menschenfresser, doch wir küssen umso besser“: ein schauriges Zeitdokument für die Psychologie der deutschen Volksseele, die ausgerechnet mit rassistischen Kolonialismus-Klischees ihren ungebrochen guten Humor zu behaupten unternimmt.

⁶⁸ Schmucker 2011: 94.

Kreis zum Gracchus-Mythos schließt, dem ja die ganze weite Welt, die unsterblich zu bereisen er das scheinbare Privileg hat, ein einziges Schattenreich ist. Tatsächlich taucht Gracchus kurz darauf auch sozusagen persönlich auf. Doch ich will hier dem Erzählungsverlauf folgen und nicht vorgreifen. Die Beschreibung des Nachhausewegs schließt mit dem „König Melchior“; den Rest des Nachmittags verbringt das Kind am Fenster, schauend „wie der Schnee unaufhörlich aus der Höhe herabkam und bis zum Dunkelwerden alles bedeckte“ (268).

[iii.] Urszene 2: *my grandfather's coffin* Am darauffolgenden Tag – dem zweiten nach der „Urszene“ – berichtet der Großvater des Erzählers morgens in der Küche, dass der Jäger Schlag tot am Grunde einer Schlucht „auf der Tiroler Seite“, also jenseits der österreichischen Grenze, aufgefunden worden sei (268). Was er dort, außerhalb seines Reviers, zu suchen gehabt habe, bleibe, wie die ganze Geschichte, undurchsichtig. Er sei offenbar beim Überqueren der Schlucht auf einer Riese⁶⁹ abgestürzt. Diese Geschichte beschäftigt die Fantasie des Kindes sogleich intensiv. Und am Mittag desselben Tages – wiederum auf dem Heimweg von der Schule – begegnet es dann dem Schlitten, der den Leichnam des verunglückten Jägers zurück nach W. transportiert, und sieht den leblosen Körper des Jägers leibhaftig. Die sprachliche Ausgestaltung dieser Begegnung ist als Markierung unmissverständlich:

Ich hatte schon einige Zeit die leisen Schellen eines Pferdegeschirrs gehört, eh aus der grauen Luft und dem langsam herabkreiselnden Schnee der von dem Apfelschimmel des Pfeiffermühlenbesitzers gezogene Holzschlitten auftauchte, *auf dem unter einer weinroten Roßdecke offenbar ein Mensch lag.* (RP 269, meine Hervorhebung)

Der Jäger Gracchus also, wenn auch mit weinroter Pferdedecke anstelle seines blumengemusterten Fransentuchs.⁷⁰ – In der erzählerischen Inszenierung der Begegnung mit dem toten Hans Schlag wird die voyeuristische Blicksituation der „Urszene“ wiederholt: Das erzählte Ich greift nicht ein, tritt mit den anderen anwesenden Personen nicht in Kontakt, bleibt offenbar unbemerkt, jedenfalls scheint keiner der beteiligten Erwachsenen von seiner Anwesenheit Notiz zu nehmen, niemand richtet das Wort an das Kind. So wird es stummer Zeuge der Szene, in der der lokale Landarzt Dr. Piazolo im Beisein eines österreichischen Gendarmen und des Schlittenführers den toten Körper untersucht. Der Arzt stellt die

⁶⁹ Das ist eine Rinne – eine Art Rutschbahn –, die eigentlich zum Abtransport von im Gebirge geschlagenem Holz dient.

⁷⁰ Der Gracchus-Bezug wird nochmals bekräftigt durch die vom Erzähler nachgetragene Information, dass – wie er seither „in Erfahrung gebracht“ habe – im Obduktionsbericht des Bezirksspitals eine Tätowierung auf dem linken Oberarm des Toten verzeichnet werde, die „eine kleine Barke“ darstellt. (RP 272)

Vermutung auf, dass die Todesursache gar nicht der Sturz direkt gewesen sei, sondern dass Schlag zuerst bewusstlos geworden und dann *erfroren* sei. Das ist nun aber genau die Todesart, die das Kind für seinen eigenen Liebestod mit Romana fantasiert hatte.⁷¹ Auf eine Weise scheint der Jäger auch hier wiederum gleichsam der Agent der kindlichen Sehnsucht, der an dessen statt seine geheimen Wünsche verwirklicht. Freilich war der Jäger Schlag für das in die Romana verliebte Kind nicht nur Identifikationsfigur, sondern zugleich sein Konkurrent, sodass der Todessturz andererseits auch etwas von einer magischen Erfüllung eines aggressiven kindlichen Wunsches gegen den Konkurrenten an sich hat. So oder so, es bleibt „eine undurchsichtige, nicht ganz geheure Geschichte“, wie der Großvater des Erzählers resümiert (269). Wenn es stimmen sollte, was Freud in *Das Unheimliche* schrieb: dass das Kind weit mehr noch zum magischen Denken neige als der Erwachsene (zumindest der ‚gesunde‘/‚normale‘ in seinem *bewussten* Denken), so käme diese wie durch höhere Gewalt oder durch Gedankenkraft bewerkstelligte Bestrafung und Beseitigung, die Erfüllung des kindlichen Todeswunschs gegen den Konkurrenten einem Mord gleich – was bei einem nicht mehr ganz kleinen, keineswegs mehr völlig amoralischen und zumal ja gut katholisch erzogenen Kind, wie es der Erzähler seinerzeit wohl war, unvermeidbar Schuldgefühle nach sich ziehen müsste. Wenn das Kind dann bald darauf – „Wenige Tage nach der Begegnung mit dem toten Jäger Schlag“ (272) – erkrankt, so liegt es nahe, das Nacheinander dieser Ereignisse als Kausalfolge und die Erkrankung als eine gleichsam „hysterische“ Verarbeitung der mit diesem Geschehen verbundenen Gefühlskonflikte zu deuten.

Peter Schmucker deutet den tödlichen Unfall des Jägers als eine (gleichsam metaphysische) *Bestrafung sexueller Grenzübertretung*, die das Kind, das ja seinerseits sexuelle Wünsche hegt, als Drohung auf sich selbst beziehe. In Freuds „Wolfsmann“-Fallgeschichte ist es die Beobachtung der „Urszene“ – des elterlichen Koitus –, die traumatische Ängste bei dem Kind auslöst, weil der Anblick der Genitalien der Mutter es von der *Berechtigung* der (zuvor für zu unwahrscheinlich gehaltenen) Kastrationsangst überzeuge: Es nehme an, so Freud, dass an der Mutter diese Strafe tatsächlich vollzogen wurde (daher das seltsame Aussehen ihrer Genitalien, das Fehlen des Penis) und dass solches also wirklich und

⁷¹ Der Hund des Jägers, jener Waldmann, der in der „Urszene“ als Abkömmling der Wölfe aus der Freud’schen Fallgeschichte fungiert hatte, ist bei dem Vorfall ebenfalls zu Tode gekommen und liegt nun „stocksteif“ zu Füßen seines Herrn (RP 271). Das erinnert ein wenig an eine Szene aus Kellers *Grünem Heinrich*, die Sebald in seinem Keller-Essay besonders hervorhebt als ein Beispiel für eine Liebestod-Fantasie; es handelt sich um den Schluss jener Episode, in der der junge Heinrich nachts im Theater eingeschlossen wird und die Nacht mit einer schönen Schauspielerin verbringt: zu deren Füßen, sodass die beiden „jenen alten Grabmälern“ gleichen, „auf welchen ein steinerner Ritter ausgestreckt liegt mit einem treuen Hunde zu Füßen“ (LL 119; letzteres Zitat aus dem *Grünen Heinrich*, hier zit. n. Sebalds Abschrift). Sebald zitiert diese Episode sehr ausführlich als Beispiel für eine der Keller’schen „Vereinigungsszenen“ und Liebesfantasien, die zu den schönsten der Weltliteratur gehörten und darüber hinaus einmalig seien in ihrer utopischen Qualität (cf. Sebalds Kommentar 117 u. 118 f.).

wahrhaftig geschehen kann, wenn man es mit dem Vater aufnimmt. In Sebalds paraödipler Dreiecksgeschichte ist es dagegen der Mann, der bestraft wird: Das also, mag das Kind sich denken, geschieht dem, der dem sexuellen Begehren stattgibt! Auch hier wird eine Drohung scheinbar wahr, bekommen diffuse Angstgefühle, die das Erwachen der kindlichen Sexualität begleiten, durch ein äußeres Geschehen konkrete Nahrung. Der Jäger Schlag hat seine Lust mit dem Leben bezahlt.

Eine ganz andere Lesart ergibt sich, wenn man die Szene der Begegnung mit dem Todesschlitten auf ihren sozusagen ikonografischen oder typologischen Gehalt hin ganz unabhängig von dem umgebenden narrativen Kontext untersucht. Es stellt sich die Frage, ob eine solche dekontextualisierende, ja aus der Immanenz des Texts heraus so gut wie unmögliche Lesart überhaupt zulässig sei (bzw. welcher Wert darin stecken könnte). Eine ganz vorläufige Antwort könnte lauten: Die Ästhetik des ‚Traumbilds‘ (handele es sich bei diesem nun um ein tatsächliches *Traum*-Bild oder um eine ‚traumanaloge‘ Verdichtung), um die es hier geht, schließt die Möglichkeit einer sozusagen diskontinuierlichen, den narrativen Zusammenhang transzendierenden Traumarbeit mit ein – man könnte etwa von ‚autonomen‘ Traumbildern sprechen. Freilich muss es irgendeine Anknüpfungsmöglichkeit im Text geben, die aber auf einer anderen Ebene liegt als der des motivationalen Zusammenhangs der im engeren Sinne *narrativen* Struktur des Texts. Die folgende Skizzierung einer gänzlich verborgenen Bedeutungsschicht kann hier als ein Beispiel für diesen Fall stehen, der so etwas wie einen Extrempol von ‚Traumästhetik‘ in narrativen Texten darstellt.

Die Figur des Großvaters scheint in *Il ritorno in patria* nur eine Nebenrolle zu spielen. Überhaupt stehen ja andere, nicht zur Verwandtschaft des Erzählers gehörende Personen im Zentrum der Kindheitserinnerungen; von der Familie des Erzählers selbst wird dagegen – an der Textoberfläche – nur wenig und kaum Ausführliches erzählt. Immerhin lässt sich sagen, dass dem Großvater eine etwas herausgehobene Stellung zukommt. Er erscheint als der sozusagen reguläre Begleiter des kindlichen Ichs und darüber hinaus scheint ihm so etwas wie eine gewisse Autorität zuzukommen; so kommt er etwa (in der für Sebald typischen indirekten Rede oder Paraphrase freilich nur) von allen Familienmitgliedern des Erzählers am ausführlichsten zu Wort – so ist z. B. er es, der die Nachricht vom Tod des Jägers Schlag bringt und die Geschichte dann einer Beurteilung unterzieht. Sebalds wirklicher Großvater Josef Egelhofer bekleidete in Wertach das Amt des Dorfgendarms und war als solcher tatsächlich eine Respektsperson und eine, sozusagen, besonders ‚informierte‘ Person. Hier liegt übrigens eine direkte Vergleichsmöglichkeit zu Kipphardt: März’ Vater ist ja ebenfalls

„Gendarm“, was dort als Inbegriff des Autoritären überaus negativ besetzt ist. Der Großvater bei Sebald dagegen ist eine stark positiv besetzte Figur. Auch ist er das einzige erwachsene Familienmitglied, das zumindest rudimentär mit sympathischen individuellen Eigenschaften charakterisiert wird (cf. etwa RP 268) – im Gegensatz zum Vater, der hinsichtlich seiner Vorlieben, Abneigungen usw. eigentlich nur ‚soziologisch‘, unpersönlich typisiert wird. Dieser Komplex ist in der bisher noch immer fast inexistenten biografischen Forschung zu Sebald noch einer der am besten untersuchten. Als gesichert kann gelten, dass der Großvater (mütterlicherseits) die wohl wichtigste erwachsene Bezugsperson während Sebalds Kindheit und zumal die herausragende *männliche* Identifikationsfigur war. Sebald hat daraus – in auffälliger Parallele zu Thomas Bernhard, Handke, Kafka u. a. – ein ‚matrilineares‘ genealogisches Identifikationsnarrativ entwickelt.⁷² Ich will das Material hier nicht meinerseits nochmals ausbreiten, sondern die Argumentation hauptsächlich aus dem literarischen Werk und primär der Textimmanenz von *SG* entwickeln; ich verweise nur pauschal auf den Aufsatz zu dem „Dilemma der zwei Väter“ bei Sebald sowie den biografischen Artikel zur Kindheit im englischen Sebald-Handbuch von Mark Anderson (2006 bzw. 2011), auf die Nachforschungen von Kay Wolfinger (2017) im Allgäu und insb. auf die Bemühungen Uwe Schüttes um diesen zentralen biografischen Komplex.⁷³ Die Gestalt des Großvaters ist in vielfacher Hinsicht positiv besetzt: der (trotz Uniform) sozusagen zivile Habitus einer sanften Respektsperson; ein dezidierter Gegensatz zum Vater – dieser war Berufssoldat, Egelhofer durch einen angeborenen Herzfehler (den Sebald offenbar geerbt hatte) vom Wehrdienst befreit, sodass er weder am Ersten noch am Zweiten Weltkrieg teilnahm –; Naturverbundenheit und ein praktisch-, naturphilosophisches‘ Wissen, wenn nicht gar ‚Weisheit‘⁷⁴; eine lebendige Verbindung ins 19. Jahrhundert in der Person des Großvaters (Josef Egelhofer war vom selben Jahrgang wie Marcel Proust). In den literarischen Essays in *Logis in einem Landhaus*, wo Sebald an einigen Stellen recht ausführlich auf seinen Großvater zu sprechen kommt, steht dieser insb. für so etwas wie eine noch intakte symbolische, vielleicht sogar metaphysisch-kosmologische Ordnung, die namentlich am Bereich des Kalendarisch-Meteorologischen festgemacht wird sowie an einem halb

⁷² Es handeln auch sämtliche Familiengeschichten, die Sebald erzählerisch aufgegriffen hat (namentlich in der Erzählung *Ambros Adelwarth* in *Die Ausgewanderten*), von Verwandten der *mütterlichen* Seite.

⁷³ Cf. S. 16–19 in Schüttes UTB-Einführung (Schütte 2011), S. 144–146 in *Figurationen* (Schütte 2014a), sowie die vielfachen Referenzen zu Egelhofer in *Interventionen* (Schütte 2014b).

⁷⁴ In seinem Essay zu Gerhard Roths *Landläufiger Tod* findet sich eine recht anschauliche Illustration davon. Sebald erinnert sich dort in einem persönlichen Schlusswort daran, dass sein Großvater noch den Hut gezogen habe, wenn er an einem Holunderbusch vorbeikam – ein alter Brauch, der aus der Naturheilkunde bzw. dem Aberglauben kommt (wegen der besonderen Heilkräfte des Holunders erweist man ihm Reverenz).

bäuerlichen, halb altmodisch-bürgerlichen Habitus festgemacht wird.⁷⁵ In *Schwindel. Gefühle* erscheint der Großvater als ein nobler Geist, der sich von den Außenseitern, Exzentrikern und Verunglückten, für die sich der Erzähler sonst primär interessiert, dadurch unterscheidet, dass er im Gegensatz zu diesen noch so etwas wie ein intaktes Sozialleben führt, Besuche macht, Dinge zu erledigen hat, viel unterwegs ist, feste Gewohnheiten hat, dabei aber doch nicht zum anonymen Kollektiv der Ortseinwohner gehört; weder Außenseiter noch ‚Durchschnitt‘, bewahrt er eine eigenständige, freie Stellung inmitten einer relativ regen Teilnahme am Leben. Offenkundig repräsentiert er damit so etwas wie eine individuelle Lebensmöglichkeit, die vorbildhaften Charakter hat (was im Hinblick auf das Thema utopische/positive Gegen-Entwürfe relevant ist, das uns im IV. Teil beschäftigen wird). Nicht zuletzt wird der Großvater durch seine Freundschaft mit Mathild Seelos indirekt charakterisiert; im Gegensatz zum Großvater selbst ist Mathild schon eher eine Außenseiterin, allerdings keine gebrochene, verunglückte Person, sondern eher eine stolze Exzentrikerin. Eine ehemalige Nonne mit gewissen sozialistischen Anwandlungen, literarischen und metaphysischen Interessen, einiger Bildung, stellt sie so etwas wie eine individualistische Geistesaristokratin im Sozialgefüge von W. dar, und mit dem Großvater verbindet sie offensichtlich eine Geistesverwandtschaft. Die Freundschaft der beiden ist durch rege Gespräche und eine gewisse Förmlichkeit gekennzeichnet, die spürbar positiv konnotiert, keinesfalls mit starrer Korrektheit gleichzusetzen ist.

Gleichwohl ist das alles in *SG* nur sehr andeutungsweise enthalten. Die Bedeutung des Großvaters wird nicht in den Vordergrund gerückt, allenfalls subtil angedeutet. Es gibt allerdings im Text einige Hinweise. Sehr beiläufig bemerkt der Erzähler, dass er in der Wohnung des Großvaters geboren ist (cf. RP 225). Als das Kind zum Ende der Erzählung hin schwer erkrankt, ist es der Großvater, der es pflegt und am Bett sozusagen Wache hält und neben der Mutter als *einziges* Familienmitglied das Krankenzimmer betreten darf (cf. 274). Auf die Ähnlichkeitsassoziation mit Ernst Herbeck gehe ich im letzten Kapitel (IV/8) noch ein. Und an einer Stelle des Texts, als der Erzähler zum ersten Mal Lukas Seelos aufsucht, begrüßt dieser ihn mit der Bemerkung, er (der Erzähler) sei ihm in den letzten Tagen schon aufgefallen, von irgendwoher bekannt vorgekommen; jetzt, da er weiß, um wen es sich handelt, fällt ihm aber auf, dass er nicht das Kind von damals wiedererkannt habe, sondern den Großvater, „der denselben Gang gehabt habe wie ich und beim Herauskommen aus einer Haustür gerade so wie ich zuerst stehengeblieben ist, um nach dem Wetter zu schauen“ (229f.).

⁷⁵ Cf. insb. die Passagen LL 12–17 (im Hebel-Essay) und 134–138 (im Walser-Essay).

Was hat all das aber mit der Hans-Schlag-Szene zu tun, um die es hier doch geht? Die Verbindung ergibt sich über eine zentrale Stelle in einem späteren Text von Sebald, dem Robert-Walser-Essay in *Logis in einem Landhaus* (1998) die heranzuziehen hier insofern plausibel scheint, als die Assoziation zwischen Robert Walser und Sebalds Großvater bereits 1990 in *SG* nachzuweisen ist – hier freilich als Krypto-Referenz, da Walser nicht namentlich genannt wird (siehe dazu Kap. IV/8). Im Kontext der betreffenden Stelle schreibt Sebald über eine Reihe von Fotografien Walsers:

Am vertrautesten sind mir die Bilder aus der Herisauer Zeit, die Walser als Spaziergänger zeigen, denn wie der längst aus dem Schreibdienst getretene Dichter da in der Landschaft steht, das erinnert mich unwillkürlich immer an meinen Großvater Josef Egelhofer, mit dem ich als Kind während derselben Jahre stundenlang oft durch eine dem Appenzell in vielem verwandte Gegend gewandert bin. Sehe ich diese Spaziergängerbilder an, den Stoff, aus dem Walsers dreiteiliger Anzug geschneidert ist, den weichen Hemdkragen, den Krawattenknopf, die Altersflecken auf dem Rücken der Hand, den gestutzten, grau gesprenkelten Schnurrbart, den stillen Ausdruck der Augen, dann glaube ich jedesmal, den Großvater vor mir zu haben. Doch nicht bloß äußerlich, auch in ihrem Habitus waren der Großvater und Walser sich ähnlich, der Art, wie sie den Hut neben sich hertrugen⁷⁶ und noch beim schönsten Sommerwetter das Regendach dabei hatten oder die Pelerine⁷⁷. Lange bildete ich mir sogar ein, der Großvater habe wie Walser die Gewohnheit gehabt, den obersten Knopf an der Weste nicht zuzuknöpfen. Man das nun so gewesen sein oder nicht, *unzweifelhaft ist, daß beide gestorben sind im selben Jahr, 1956*, Walser bekanntlich auf einem Spaziergang am 25. Dezember und der Großvater am 14. April, in der Nacht auf Walsers letzten Geburtstag, *in der es noch einmal geschneit hat* mitten in den schon angebrochenen Frühling hinein. *Vielleicht sehe ich darum den Großvater heute, wenn ich zurückdenke an seinen von mir nie verwundenen Tod, immer auf dem Hörnerschlitten liegen, auf dem man den Leichnam Walsers, nachdem er im Schnee gefunden und fotografiert worden war, zurückführte in die Anstalt.* (LL 135 ff.; Hervorhebungen von mir)

Die Situation, in der das erzählte Ich in *RP* dem Leichnam Hans Schlags begegnet, ähnelt dem hier beschriebenen Vorstellungsbild, auf dem der Körper des Großvaters in das (von Fotografien bekannte) Bild der ‚Heimführung‘ des Leichnams von Robert Walser gleichsam hineinmontiert ist – man kann wiederum von einer Verdichtung sprechen –, doch auffällig (winterliche Schnee-Szenerie, Leichentransport auf dem Schlitten). Allerdings gibt es für eine solche Lesart kaum eine Anknüpfungsmöglichkeit im unmittelbaren narrativen Kontext. Der Großvater lebt ja zum erzählten Zeitpunkt noch, ja er selber berichtet ja vom Tod des Jägers

⁷⁶ Eine direkte Überscheidung mit AE 46.

⁷⁷ Cf. RP 247 (dort in Bezug auf Mathild Seelos).

Schlag. Auch findet sich sonst keine direkte Verbindung zwischen dem Jäger-Motivkomplex und der Figur des Großvaters (die Gestalt des Jägers ist ja, sowohl als solcher als auch in seiner latenten Zweitbedeutung ‚Soldat‘, alldem, wofür der Großvater steht, entgegengesetzt). Wenn der Jäger bei aller Vielfalt der Bedeutungsebenen und Komplexität der an das Motiv geknüpften Traumarbeit insg. doch eher negativ konnotiert ist, so kann er hier schlecht den Großvater vertreten. Laufer (251, 262) weist darauf hin, dass der Vorgang der „Zerlegung“ oder Aufspaltung der „Vater-Imago“ in zwei Gegensätze (als zwei separate Figuren), die Freud in *Das Unheimliche* an Hoffmanns *Sandmann* beschrieb, in *Schwindel. Gefühle.* auf den Vater und den Großvater des Erzählers zutrifft: Dort hier der weitestgehend abwesende, nur als Bedrohung präsente Vater, hier der liebende und geliebte (Groß-)Vater. Die Verbindungen zwischen dem Jäger- und dem ‚Soldatenvaterkomplex‘ sowie die Rolle des Jägers Schlag als Konkurrent und drohender Kastrator⁷⁸ in der ödipalen Struktur machen es – trotz deutlicher Analogien auf ‚ikonografischer‘ Ebene – einigermaßen unwahrscheinlich, dass die Schlittenszene tatsächlich den Tod des Großvaters zum ‚latenten Traumgedanken‘ haben könnte.

Es wäre aber (neben den ja doch, wenn auch spärlich vorhandenen Anknüpfungspunkten für eine solche Interpretation – namentlich die Verbindung Großvater/Walser in *AE*) die schiere Wichtigkeit, die überragende, im Imaginationsbild vom Großvater auf dem Schlitten verdichtete Bedeutung, die dem zugrunde liegenden Ereignis – dem Tod des Großvaters – in der autobiografischen Erzählung zukommt, die einen solchen ‚Subtext‘ gleichwohl nahelegt. In dem englischsprachigen Gedichtband *For Years Now* – Sebalds letztem Buch, eine Kollaborationsarbeit mit der bildenden Künstlerin Tess Jaray – findet sich ein Mikropoem mit dem Wortlaut:

The smell

of my writing paper
puts me in mind
of the woodshavings
in my grandfather's
coffin
(FYN 42)

⁷⁸ In Freuds Krankengeschichte ist die Kastrationsangst u. a. mit der Geschichte von dem Wolf, der seinen Schwanz verliert, verbunden. Und der Jäger Gracchus war „aufgestellt“ „gegen die Wölfe“ (eine zoologisch realistischere Variante des Kampfs gegen das Untier, der den Kern der Drachentöter-Legende des Hl. Georg bildet). „Ich schoß, zog das Fell ab“ – keine direkte Erwähnung von Schwanzabschneiden, aber Eingriff in die körperliche Unversehrtheit allemal.

Die daneben abgedruckte Grafik (cf. FYN 43) – es handelt sich den Beiträgen Jarays in dem Band sämtlich um ‚abstrakte‘ Bilder – wird von Uwe Schütte so beschrieben:

Jaray berichtet, dass Sebald den Text über den Großvater als sein wichtigstes Gedicht bezeichnete und die dazugehörige Grafik besonders lobte. Diese zeigt eine um eine Mittelachse gespiegelte Fläche, deren Struktur an die netzartige Oberfläche der Leinenbindung eines Buchs erinnert und in der hellbeigen Farbgebung einen Anklang an Hobelspäne hat. Die Fläche läuft insgesamt von einem schmalen Ausgangspunkt unten spitz nach oben zu, was ihr die Form eines Pfeils oder Hinweiszeigers gibt. Man mag es daher auf einer semiotischen Ebene deuten wie das Diagramm einer Entwicklung, die zeigt, wie sich der am unteren Anfang stehende Ausgangspunkt zu etwas immer Gewichtigerem ausweitet – und damit die immer stärker werdende Trauer über den Tod des Großvaters veranschaulicht. (Schütte 2014a: 145/146)

Als Veranschaulichung der Grafik ist Schüttes Beschreibung („spitz nach oben zu“) vielleicht etwas missverständlich: Die Figur wird von der schmalen Basis unten zunächst immer breiter (etwa in der Art eines Fächers), bis sie fast die gesamte Breite der Buchseite einnimmt, und läuft erst ganz oben spitz zu. Sie ähnelt damit übrigens auch einer bekannten Form von Sarg, dem sog. Körperformsarg (auch „italiensicher Sarg“ genannt), der auf Schulterhöhe am breitesten ist. Zutreffend ist aber sicherlich die Deutung als Versinnbildlichung eines ätiologischen Narrativs:

Was hier aufgerufen wird, ist kaum weniger als die Urszene in Sebalds Biografie: Der unwiderrufliche Verlust des ihm als Kind am nächsten stehenden Menschen, der eine tiefe Schmerzensspur in sein Leben einzeichnete. (Schütte 2014a: 144; meine Hervorhebung)

Eine weitere „Urszene“ also – vielleicht die ‚eigentliche‘, wichtigere nach der pseudo-freudianischen, aus der in *SG* der Todes-Fall des Jägers hervorgeht. Schütte zitiert noch eine weitere relevante Stelle, aus dem Kontext des abgebrochenen Korsika-Projekts, die es erlauben, eine direkte Querverbindung zu den oben diskutierten psychoanalytischen Implikationen des ‚Kriminal-Falls‘ um den Tod des Jägers Schlag herzustellen. Im Kontext der betreffenden Stelle (in dem Essay *Campo Santo*) handelt Sebald von bizarren Totenkulten und Aberglauben in der korsischen Volkskultur. Und in diesem Zusammenhang kommt er zu sprechen auf „die ebenso unbeweisbare wie einleuchtende These des Seelenforschers Freud, daß für das unbewusste Denken selbst der ein Gemordeter ist, der eines natürlichen Todes starb“ (CS 35) – wie eben möglicherweise auch Hans Schlag, der auf so mysteriöse Weise ums Leben kommt, unmittelbar nachdem er sich zwischen das kindliche Erzähler-Ich und

dessen Liebesobjekt gedrängt hatte. An die Paraphrase der Freud'schen These schließt Sebald unmittelbar die folgende Reminiszenz an: „Ich entsinne mich sehr wohl, wie ich als Kind zum erstenmal an einem offenen Sarg gestanden bin mit dem dumpfen Gefühl in der Brust, daß dem Großvater, der da auf den Hobelspänen lag, ein schandbares, von keinem von uns Überlebenden mehr gutzumachendes Unrecht geschehen sei.“ (CS 35) – „Jene schwere Trauerlast“, kommentiert Schütte, die Sebalds „Leben überschattete, resultierte eben nicht primär aus dem Schuldgefühl über die Untaten der Nationalsozialisten, von denen er ohnehin erst viele Jahre später als junger Erwachsener erfuhr, sondern aus der kindlichen Verletzung durch den ‚von mir nie verwundenen Tod‘ des Großvaters“.⁷⁹

Lässt man all dies als (dann doch recht starke) Indizien für eine gewisse Plausibilität der oben skizzierten Lektüre der Schlitten-Szene in *RP* gelten, so läge hier ein Grenzfall dessen vor, was ich hier unter dem offenen Begriff ‚Traumarbeit‘ untersuche. Ich habe ja in meinen Analysen durchgehend versucht, die verschiedenen Bedeutungsschichten, seien auch noch so obskur und okkult (und z. T. nur über die Heranziehung textexterner Informationen überhaupt erschließbar), stets irgendwie im narrativen Kontext zu verankern und aus diesem heraus zu erklären. Hier läge nun der Fall vor, dass Anknüpfungspunkte im Text zwar nicht gänzlich fehlen, aber doch sehr spärlich und punktuell sind, und das Ergebnis der ‚Traumdeutung‘ aus dem *Erzähl*-zusammenhang absolut herausfällt. Der Tod des Großvaters (1956) fällt nicht mehr in den erzählten Zeitraum (ca. 1948 bis spätestens 1952), gehört nicht zu dem Kontinuum des mit „W.“ verbundenen biografischen Abschnitts. Andere auf dem Wege der ‚Traumdeutung‘ auffindbare ‚latente‘ Inhalte wie die auf den Vater und den Nationalsozialismus bezogenen mögen nur über komplizierte Rätselarbeit des Lesers erschließbar sein, fügen sich dann aber direkt in den genealogischen und ätiologischen Zusammenhang, der in den Kindheitsrekonstruktionen entwickelt wird. Der Tod des Großvaters liegt dagegen außerhalb des erzählten Zeitraums und des narrativen Zusammenhangs. Man müsste also annehmen, das Sebald dieses Ereignis aufgrund seiner eminenten Wichtigkeit gleichwohl ‚einbauen‘ wollte und dies sozusagen in einer extrem kryptischen Form getan hätte. Da der Großvater auf der *histoire*-Ebene noch weiterlebt, nachdem der Enkel dem Schlitten mit dem Leichnam Hans Schlags begegnet ist, lägt die Referenz auf das reale Ereignis und die verborgene Bedeutung gänzlich auf einer extradiegetischen Ebene, die zudem zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von *SG* (die oben aufgeführten Indizien stammen ja allesamt aus anderen, späteren Texten) für keinen Leser erschließbar war. Es würde sich also um eine *gänzlich private* Referenz handeln, mithin um

⁷⁹ Schütte 2014a: 145.

eine im buchstäblichen Sinne ‚verschlüsselte‘, versteckte. Ich will nicht annehmen, dass hier eine wirklich *unbewusste* Verdichtung vonseiten des Autors vorliege. Wenn man aber annimmt, dass diese Bedeutungsebene wirklich im Text ‚vorhanden‘, mithin vom Autor intendiert sei, so kann man nur vermuten, Sebald habe den für die ‚Ätiologie‘ seiner melancholischen Disposition und für seine persönliche Schriftstellerlegende so zentralen Verlust des Großvaters im Alter von knapp 12 Jahren sozusagen (vom erzählten Zeitraum aus gesehen) proleptisch in den ätiologischen Mythos der Kindheitserzählung einschreiben wollen und zu diesem Zweck das Mittel einer aus dem narrativen Zusammenhang herausfallenden, ‚autonomen‘ Traumarbeit gewählt. Ob die besonders starke ‚Verschlüsselung‘ in diesem Fall auf das Wirken einer wirklichen ‚Zensur‘ zurückzuführen wäre, lässt sich kaum beantworten. Schütte scheint etwas Derartiges anzunehmen, wenn er vermutet, dass Sebald tatsächlich erst in der zweiten Hälfte der 1990er-Jahre überhaupt in der Lage gewesen sei, das zentrale Trauma des Verlusts des Großvaters einigermaßen direkt anzusprechen.⁸⁰ Zu der *Verdichtung*, die Leichnam des Großvaters in das Totenbild Walsers ‚einmontiert‘, käme in *Schwindel. Gefühle*. dann noch eine *Verschiebung* auf die Figur des Jägers Schlag. Man könnte anders auch etwa annehmen, Sebald sei es in *Schwindel. Gefühle*. primär um Dinge gegangen, die eher überpersönliche Fragen betrafen als solche der Individualbiografie, und er habe deswegen für seine ätiologische Erzählung die Form der Lokalhistorie, der Dorfgeschichte oder Ortschronik, gewählt und alle mehr privaten (familiären oder im engeren Sinne persönlich-autobiografischen) Elemente in den Hintergrund gestellt bzw. nur im ‚Subtext‘ behandelt.⁸¹ Die Großvater-Lesart lässt sich jedenfalls mit der vordergründigen Erzählhandlung um den Jäger Schlag (und mit den weiteren semantischen Aspekten des Jäger-Motivkomplexes) nicht zu einer Synthese bringen. Dies wäre also der Punkt, an dem die Polyvalenz des Traumbilds, seine ‚Überdeterminiertheit‘, nicht mehr als zwar lockere, aber immer noch unter einem weitgefassten, abstrakt genug formulierten Oberbegriff oder zumindest im Sinne einer metonymischen ‚Verwandtschaft‘ der verschiedenen Inhalte fassbare Verbindung von Bedeutungen erscheint; hier wird die onirische Verdichtung zu einem wirklichen ‚Mehrzweckinstrument‘, dergestalt, dass in dem ein-und-selben ‚manifesten

⁸⁰ Cf. Schütte 2014a: 144.

⁸¹ Man kann freilich auch einfach annehmen, Sebald habe private Dinge, die unmittelbar die Familie betrafen, schlicht aus Diskretionsgründen nur in starker Chiffrierung darstellen wollen – zumal Sebald damals ja noch nicht der international berühmte Großschriftsteller war, der aufgrund seiner Bedeutung als Autor die Bedeutsamkeit seiner persönlichen Geschichte gar nicht mehr legitimieren muss. Tatsächlich sind ja auch die scheinbar bekennnishaften Elemente der Kindheitserzählung in SG literarisch so stark überformt (und mutmaßlich zumindest z. T. gänzlich fiktiv), dass es sich dabei nicht wirklich um private Entblößungen handelt. Allerdings stellt Sebald ja einige Elemente der Familiengeschichte, die wahrscheinlich nicht fiktiv sind, sehr deutlich und in überhaupt nicht chiffrierter Form aus, so das Kriegsphotoalbum des Vaters. Eine ‚Zensur‘ ist also als Erklärung für den Einsatz indirekter, onirischer Thematisierungsverfahren nicht sonderlich plausibel.

Inhalt‘ gänzlich disparate ‚latente Gedanken‘ untergebracht sind, die vom Interpreten nicht mehr zu einer einheitlichen Leserichtung integriert werden können.

[iv.] Initiationskrankheit & Wiedergeburt „Wenige Tage nach der Begegnung mit dem toten Jäger Schlag“ bricht dann die schwere, als Diphtherie („Diphtheritis“) diagnostizierte Kinderkrankheit beim erzählten Ich aus. Wie Peter Schmucker (ich weiß nicht, ob als erster) in seiner großen Studie zur Intertextualität in Sebalds Werk gezeigt hat, lässt sich der Verlauf dieser Krankheit auf die Beschreibung des Nachhausewegs von der Schule beziehen, und zwar auf die einzelnen Stationen. Man kann nun also mit vollem Recht von einem *Passionsweg* sprechen. Es handelt sich, allem Anschein nach, um den Passionsweg der kindlichen Sexualität. Die Krankheit, so Schmucker, bricht bei dem Jungen aus wenige Tage (gleichsam nach einer kurzen Inkubationszeit) nach dem Kontakt mit dem Jäger Hans Schlag, „wie bei einer Ansteckung, die *auf der Basis einer bereits zuvor bestehenden Disposition* zur virulenten Erkrankung führt“. ⁸² (Auf den hier hervorgehobenen Satzteil gehe ich etwas weiter unten ein.) Der ersten Station des ‚Passionswegs‘, der Drachentöter-Statue des Hl. Georg, entspricht der Ausbruch der Krankheit selbst, die zuerst am „Rachen“ angreift (RP 272); die Korrespondenz zu dem Standbild, das den Hl. Georg zeigt, wie er dem Untier „den Rachen durchbohrte“ (264f.), ist offenkundig. Doch die Schilderung des gesamten Krankheitsverlaufs, die „Beschreibung der subjektiven Symptomatik“ ⁸³ – zunächst von Körperempfindungen, dann von Fieberträumen –, folgt tatsächlich den Stationen des Passionswegs der Reihe nach. Die nächste Station ist die Schmiede:

Mehrfach überkam mich die Vorstellung, der Schmied hielte mein eben aus der Esse gezogenes, glühendes, von bläulichen Flammen gleich einem Heckenfeuer umzingeltes Herz mit der eisernen Zange in das eiskalte Wasser. (RP 273)

Laufer ⁸⁴ sieht hierin einen intertextuellen Bezug zu Hoffmanns *Sandmann* (zu den alchemistischen Schmiedearbeiten des Coppelius), Schmucker dagegen ist sich sicher, dass hier ein „Bezug zum Petrarkismus“ vorliege ⁸⁵; das würde jedenfalls zum italienischen Kontext von *SG* passen, und dass die „Herzensschmiede“ ein Topos auch in der frühneuzeitlichen Emblematik ist, wie Schmucker ebenfalls anmerkt, ließe sich mit Sebalds Affinität zur barocken Allegorik wohl ebenfalls vereinbaren. Tatsächlich liest Schmuckers

⁸² Schmucker 2011: 93; meine Hervorhebung.

⁸³ Schmucker 2011: 95.

⁸⁴ Cf. Laufer 2010: 261.

⁸⁵ Schmucker 2011: 95.

dieses Bild darüber hinaus sogar als eine Art *Mise en abyme*, in welcher der wesentliche Vorgang der Kindheitserzählung symbolisch dargestellt werde: Das Kind werde durch das Erwachen sexuellen Begehrens „umgeschmiedet“⁸⁶, „in einem quasi alchimistischen Prozess“, aus dem der Erzähler hervorgehe „als ein Analogon zu dem Jäger Gracchus“.⁸⁷ Dieser These zufolge wäre also der Kern zumindest der im engeren Sinne *autodiegetischen* Erzählung (also eigentlich der zusammenhängenden Makroepisode, die mit der Einführung der Romana-Figur beginnt) eine Entwicklungsgeschichte über das Erwachen der kindlichen Sexualität und damit sozusagen den *manifesten* Eintritt des Ichs in die „schuldhafte Verkettung alles irdischen Lebens“ (an der das Kind ‚latent‘ schon längst teilhatte durch seine bloße biologische Existenz) – diese aus einem Essay von Sebald (cf. BU 172) stammende Formel ist ja der zentrale Gedanke in der ‚gnostizistischen‘ Interpretationshypothese Schmuckers. Und zweifellos hat Schmucker damit *eine* im Text angelegte Bedeutungslinie. Doch folgen wir einstweilen weiter dem Krankheitsverlauf: Das Fieber steigt, das Delirium tritt ein, das Kind versinkt in Fieberträumen:

Stets von neuem sah ich mich im Delirium an der weinenden Frau Sallaba⁸⁸ vorbei die Kellerstiege hinuntergehen und in der hintersten, dunkelsten Ecke den Kasten aufmachen, auf dessen Boden in einem großen irdenen Topf den Winter über die eingelegten Eier aufbewahrt waren. Ich faßte mit der Hand und dem Unterarm durch die kalkige Oberfläche des Wassers bis fast auf den Grund des Gefäßes, spürte aber zu meinem Entsetzen, daß es sich bei dem, was in diesem Topf eingelegt worden war, nicht um sauber in ihrer Schale aufgehobene Eier, sondern um etwas weiches, den Fingern Entgleitendes handelte, von dem ich sogleich wußte, daß es nichts anderes als Augäpfel waren. (RP 273 f.)

Die Kommentatoren sind sich seit jeher einig, dass mit der Motivik dieses Traums ziemlich zweifelsfrei – für Sebalds Verhältnisse fast etwas indezent – auf Freuds Interpretation des *Sandmanns* in *Das Unheimliche*, d. h. auf den Kastrationskomplex verwiesen wird. Trotz unterschiedlicher Fragestellungen und Interpretationsperspektiven lässt sich eine gewisse Konvergenz der verschiedenen Deutungsversuche der Sekundärliteratur beobachten, die offenbar aus dem Motivzusammenhang selbst zu erklären ist. Schmucker bemerkt eher vage, dass Motivik (Eier, Augäpfel) und Topik (hinab in den Keller) dieses Traums ganz offenkundig auf „Kastrationsangst, Unbewusstes, Verdrängung“ verweisen, was kaum zu

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Schmucker 2011: 99.

⁸⁸ Die weinende Frau Sallaba stammt aus dem Kontext der ersten ‚Urszene‘ (Schlag/Romana): Ihr Mann hatte in derselben Nacht (wohl aus Eifersucht?) die gesamte Einrichtung der Wirtsstube zerstört. Am nächsten Morgen sieht das Kind sie weinend auf der Kellertreppe sitzen (cf. RP 261 f.).

Widerspruch anregen wird; die Zuordnung des Traums zu einer der Stationen des ‚Passionswegs‘ fördert wenig überraschend (die Personalstruktur des Freud’schen Kastrationskomplexes ist ja doch recht festgelegt) einen Bezug zum Vater zutage – der Augäpfel-Traum entspricht der Angst beim Passieren des Friseurladens des Baders Köpf, der in der Darstellung des Erzählers ja sozusagen nur als ein Agent oder Scherge der Vaterinstanz erscheint. Im Namen des Haarschneiders sieht nun Schmucker seinerseits einen Anklang an den Coppola/Coppelius des *Sandmanns*, den Laufer ja bereits mit den alchemistischen Schmiede-Vorgängen im vorangehenden Vorstellungsbild in Verbindung bringt. Bezüglich des Augäpfel-Traums merkt Laufer wiederum an, dass der Großvater, der sich während des Fieberdelirs liebevoll um das kranke Kind kümmert, den guten Aspekt der Vater-Imago (im *Sandmann*: Nathanaels Vater) und der „abwesende, nur in der von ihm ausgehenden Bedrohung präsente Vater“ den gegensätzlichen Aspekt (bei Hoffmann: die Titelgestalt des Sandmanns bzw. seine verschiedenen Avatare) verkörpere.⁸⁹ Die Lektüre Maguires⁹⁰ geht in eine ähnliche Richtung, dringt aber tiefer ein: Zunächst stellt sie einen weiteren motivischen Bezug her, nämlich zu der Szene im Ordinationszimmer des Dr. Rambousek her – die ja ebenfalls eine Art Urszene darstellt: die hervorgetretenen Augäpfel des toten Rambousek, die ja im weggetretenen Blick der Romana beim Koitus im Text direkt assoziiert werden. Der Fiebertraum ließe sich dann, so Maguire, als symbolische Darstellung einer Zäsur, eines Einschnitts bzw. Übergangs in der psychischen Individualentwicklung interpretieren: das Ende der Unschuld (und vielleicht der Kindheit im engeren Sinne überhaupt) durch die ‚Initiation‘ in das Wissen um Tod und Sexualität in den vorangegangenen Erlebnissen – wobei, wie hinzuzufügen wäre, der Jäger Schlag doppelt bedeutend ist, indem er die (zuvor in den verdrehten Augen nur assoziativ angedeutete) Verbindung von *Eros* und *Thanatos* sozusagen in Personalunion herstellt. Zugleich sind es drei Außenseiter-Figuren, durch die das Kind ins Wissen initiiert wird, wodurch, so Maguire, der Ich-Erzähler sich selbst eine Art sekundäre Genealogie konstruiert, in der, wenn schon nicht bei der biologischen Herkunft, so doch bei der psychischen (Wieder-)Geburt beim Durchgang durch den Ödipus-Komplex, die ‚Eltern‘-Rollen von sozialen Außenseitern besetzt werden. Dazu passt im Übrigen, dass die – hier nur sehr verkürzt dargestellten, teilweise ganz ausgesparten – Reminiszenzen des Erzählers, die nicht ihm selbst oder seine Person direkt betreffen, sondern Geschichten und Anekdoten über verschiedene andere Einwohner von W. versammeln, natürlich doch nicht nur den Charakter memoirenhafter Lokalerinnerungen haben, sondern überdies sehr wohl eine Bedeutung im autobiografischen Narrativ: Indem der Erzähler sich vornehmlich, ja fast

⁸⁹ Laufer 2010: 262.

⁹⁰ Cf. Maguire 2014: 129–133, insb. 132.

ausschließlich an Personen erinnert, die auf die eine oder andere Weise von einer freilich nirgends näher reflektierten Normalität abweichen – „Außenseiter und aus der Art Geschlagene, [...] die Glücklosen und Untröstlichen, aber auch [...] die unbeirrbaren Exzentriker und Originale“⁹¹ –, entwirft der Erzähler so etwas wie die Kartografie eines imaginären Raums (der sozialen Randgebiete von W., könnte man sagen), den man als seine erste ‚gesellschaftliche‘ Heimat⁹² bezeichnen könnte – unabhängig davon, ob der Erzähler als Kind mit den porträtierten Personen näheren Kontakt hatte (wie mit der „Engelwirtin“, mit der er öfters Zeit verbringt) oder ob sie ihm lediglich als ‚Urbilder‘ menschlicher Charaktere und Schicksale denkwürdig geblieben sind.

Maguire skizziert aber noch eine andere, weitere Deutungsmöglichkeit, die das Verdrängte, Unbewusste, Verborgene, auf das nach Schmuckers Feststellung die Keller-Topik verweist, als ein ganz anderes bestimmt⁹³: Die glitschigen ‚Augäpfel‘ unter der trüben Oberfläche des Wassers stammten sozusagen von den sprichwörtlichen oder hier vielmehr beinahe buchstäblichen Leichen im Keller, im nationalen wie im privaten, familieneigenen, die dem Kind vorenthalten werden. Aus dem ‚psychoanalytischen‘ Fiebertraum, der die schockartige Initiation ins sexuelle Wissen und, über die orthodox freudianische Sexualitätszentriertheit hinaus, in ein Bewusstsein vom Tode verarbeitet, würde dann, wiederum, ein gleichsam visionärer, der dem Kind nicht sowohl ‚Wissen‘ als eine Art instinktiver Einsicht – und Einsicht in ganz *andere* ‚Geheimnisse der Erwachsenen‘ – vermittelt.

So könnte man zu der Ansicht gelangen, dass hier *unter dem Schein* der (z. T. expliziten, z. T. oder über recht konventionelle Symbolik leicht aufzufindenden) Sexualthematik *eigentlich* der historische Schuld- und Verdrängungskomplex der deutschen Gesellschaft behandelt werde. Mit deutlich freudianisch-psychoanalytisch geprägten onirischen Entstellungsverfahren werden hier gerade *nicht* latente Sexualgedanken über komplizierte Assoziationswege in einem unverfänglichen manifesten Inhalt untergebracht, sondern *umgekehrt*: Vordergründig sexuelle Inhalte wären gleichsam nur die Fassade, die Maskierung eines Diskurses über kollektive Schuld und Schande, über die Leichen im Fundament der ‚neuen‘ Gesellschaft bzw. des Staates der Bundesrepublik.⁹⁴

Eine solche Verkehrung und Zweckentfremdung sexualätiologischer Erzählmuster wäre gewiss ein interessantes literarisches Phänomen. Muss man allerdings – im Falle eines

⁹¹ Laufer 2010: 250.

⁹² Cf. Laufer 2010: 250.

⁹³ Cf. Maguire 2014: 132.

⁹⁴ Cf. dazu die interessanten anthropologischen Spekulationen Uwe Schüttes zum Brauchtum des Bauopfers in Schütte 2014b: 520 f.

narrativen Kunstwerks – unbedingt zwischen einem ‚eigentlich‘ Gemeintem und dessen ‚Maskierung‘ unterscheiden? Zwischen ‚Tarnung‘ (‚manifeste[r] Inhalt‘) und enttarntem Subtext (‚latente Traumgedanken‘)? Im Gegensatz zur tiefenpsychologischen Erkenntnisstruktur ist in der literaturwissenschaftlichen Betrachtung die Textoberfläche der *histoire* den ‚verschlüsselten‘ Bedeutungsebenen keineswegs unterzuordnen. Beherzigt man aber die implizite Prämisse, dass nach Möglichkeiten der interpretativen Integration verschiedener Lesemöglichkeiten so lange gesucht werden müsse, bis eine Synthese gewaltsam, zu abstrakt-allgemein oder schlichtweg unmöglich erscheint, so stellt sich die Frage, auf welchen übergeordneten ‚Begriff‘ man die disparat, divergent wirkenden Bedeutungsaspekte bringen könnte. Hier die kombinierte Erfahrung der anthropologisch universellen, mythisch-überzeitlichen *Eros* und *Thanatos* – die bei Sebald, in signifikantem Gegensatz zu Freud, nicht als antagonistische, sondern als letztlich konvergente Triebe oder Prinzipien (man könnte sagen: nicht dualistisch, sondern in letzter Konsequenz monistisch) angesehen werden –, dort der historisch spezifische Komplex des ‚deutschen Erbes‘. Freilich gibt es mehr oder weniger naheliegende Abkürzungswege zwischen den Diskursgebieten – ganz verknüpft und zugespitzt etwa in dem kalauerhaften Wortspiel, das den NS-Komplex als den ‚Schambereich‘ der deutschen Volksseele identifiziert.⁹⁵ Es bedürfte aber größerer Anstrengungen, über solche assoziativen Kurzschlüsse hinweg an dem konkreten narrativen Material eine Synthese zu vollziehen.

Ohnehin hängt ja die Beurteilung all solcher Fragen ganz wesentlich davon ab, wie die Geschichte ausgeht. Verfolgen wir also den Krankheitsverlauf weiter, der nun auf seine Krisis zusteuert. Auf dem Nachhauseweg von der Schule kommt das Kind als nächstes an dem Konsumladen der Frau Unsinn mit der Sanellapyramide vorbei – im Text explizit, wenn auch mit ironischem Unterton, als Wendepunkt markiert: Ab jetzt geht es scheinbar wieder bergauf. Sucht man in der Schilderung des Krankheitsverlaufs nach einer konkreten Entsprechung zu dieser Station, so scheint auf den ersten Blick hier keine direkte Zuordnung möglich. Berichtet wird allerdings von der Umwandlung des Kinderzimmers in eine „Quarantänestation“ (274), die nur vom Großvater und der Mutter (in dieser Reihenfolge) betreten werden darf. Übrigens ist es der Großvater, dem offenbar das Vorrecht gebührt, das kranke Kind zu pflegen, während der Mutter eher die groben Arbeiten obliegen, etwa den

⁹⁵ Cf. dazu eine Stelle in *Luftkrieg und Literatur*, an der Sebald schreibt, dass die Beschäftigung mit der materiellen Realität, den nackten Tatsachen der Zerstörung „bis heute etwas Illegitimes, beinahe Voyeuristisches“ an sich habe, und er fügt noch die Erinnerung eines Mannes an, der als Kind unmittelbar nach dem Krieg mitangesehen habe, „wie unter dem Ladentisch eines [...] Buchgeschäfts Fotografien von den nach dem Feuersturm auf den Straßen herumliegenden Leichen befangert und gehandelt wurden wie sonst nur die Erzeugnisse der Pornografie“ (L&L 104).

Boden mit Essigwasser zu putzen. Als eine weitere Maßnahme lässt der ans Krankenbett gerufene Dr. Piazolo das Kind „von Kopf bis Fuß in lauwarme, feuchte Tücher einschlagen“ (274) – was an die Einbalsamierung einer ägyptischen Mumie denken lässt. Hier wäre also das Pendant zur Sanellapyramide: sozusagen die *splendid isolation* (Quarantänestation) des kindlichen Pharaos im gewaltigen Grabmal der Pyramide.⁹⁶

In der Immanenz der kindlichen Perspektive des erzählten Ichs steht freilich die Pyramide für „Hoffnung“, und dementsprechend ist bald der Wendepunkt erreicht. „Gut zwei Wochen, bis kurz nach Weihnachten, hat die Krankheit gedauert, und bis zum Dreikönigstag konnte ich kaum etwas anderes zu mir nehmen als löffelweise etwas Brot und Milch“ (274). Da ja die Lebenskräftigkeit von alters her an Appetit und Verdauungstüchtigkeit bemessen wird, kann man also den Dreikönigstag als Beginn der Rekonvaleszenz bestimmen. Dem entspricht offensichtlich der „König Melchior“ am Ende des Passionswegs. Übrigens findet diese ‚Passion‘ – der Ausdruck ist m. E. schon angemessen – ja nicht in der Passionszeit statt, sondern in der Vorweihnachtszeit. Im Vordergrund steht also wohl der Aspekt der *Geburt* (Weihnachten) mehr als der der Passion – bzw. könnte man von einer Verdichtung von Assoziationen an Weihnachts- und Passionsgeschichte sprechen. Dem Geburtsfest Weihnachten (zugleich Wintersonnenwende: es wird wieder heller), das am Ausgang der Krankheit steht, entspricht im mythischen Narrativ der ‚Symbolebene‘ eine *Wiedergeburt* des erzählten Ichs – wenn man Schmuckers Deutung folgt: als Gracchus-„Analogon“. In einem „Mythus des Opfers“ überschriebenen Abschnitt seiner Dissertation *Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins* (Sigle MZ), das den religiösen Aspekten in Döblins Werk gewidmet ist, macht Sebald einige Bemerkungen zum Reinigungs- oder „Besserungsritual“ des ‚Umbackens‘⁹⁷ (cf. MZ 90). Neben Rudolf Bilz und (ferner) Roland Barthes bezieht sich Sebald in diesem Abschnitt der Dissertation vor allem auf die anthropologisch-religionswissenschaftlichen Studien Mircea Eliades, namentlich auf dessen „Beschreibung schamanistischer Initiationskrankheiten und -träume“ (91): Die „strukturellen Analogien zwischen ekstatischer Krankheit und der Liturgie von Initiationszeremonien“ beruhen, so Sebald, auf dem „Mythologem von Tod und Wiedergeburt“ (Rudolf Bilz). Offenkundig ist die – an psychoanalyse-nahe Konzepte psychosomatischer oder hysterischer Konfliktverarbeitung und vor allem an die Fieber-Episoden in Hoffmanns *Sandmann* angelehnte – Kinderkrankheit des erzählten Ichs in *RP* eine solche „Initiationskrankheit“ mitsamt den entsprechenden

⁹⁶ Wie der Großvater am Krankenbett sitzt – „in seinem schweren Überzieher und mit dem Hut auf dem Kopf“ (RP 274), während es durch die sperrangelweit offenen Fenster ins Krankenzimmers hineinschneit – das hat auch etwas von einer Totenwache.

⁹⁷ Konkreter Anlass ist die Episode aus *Berlin Alexanderplatz*, in der der Protagonist Franz Biberkopf in der Irrenanstalt Buch ‚gereinigt‘ oder eben ‚umgebacken‘ wird.

Träumen. Was aber ist das Ergebnis, das ‚Produkt‘ dieses Prozesses, als das das Ich am Ende aus dem ‚Umschmiedungsprozess‘ der Krankheit hervorgeht?

Die Kindheitserzählung schließt mit der Rekonvaleszenz des jungen Patienten. In die Schule kann er aber noch eine ganze Weile nicht gehen. Dort herrscht mittlerweile aber auch wieder der vom Erzähler als grauenhaft bezeichnete Hauptlehrer König, den das Fräulein Rauch nur vertreten hatte. Der jugendliche Held und Rekonvaleszent aber bekommt infolge seiner ausgestandenen Krankheit jetzt *Privatunterricht* bei Fräulein Rauch! Da diese die Tochter des Forstverwalters ist, geht er nun – es wird schon Frühling – jeden Tag ins Forstverwalterhaus, wo er dann, bei schlechtem Wetter auf der Ofenbank „neben der sanftmütigen Lehramtskandidatin“, bei schönem Wetter „draußen in dem drehbaren Gartenhaus inmitten des Arboretums“ sitzen darf (RP 275). An diesem *locus amoenus* und in der häuslichen Intimität der Stube füllt er „mit Hingabe meine Schulhefte mit einem Netzwerk von Zeilen und Zahlen, in welches ich das Fräulein Rauch auf immer einzuspinnen und zu verstricken hoffte“ (275). Das liest sich wie eine Paraphrase des Kafka’schen Projekts, ‚ein Mädchen mit der Schrift zu binden‘, das zu den eindringlichsten Dokumentationen einer spezifischen Perversion des Liebestriebs gehört. Festhalten möchte ich hier aber vor allem, dass mit dem zuletzt zitierten Satz der Zusammenhang zwischen Lernen und Begehren, Wissen und Eros, Schreiben und Eroberung am Ende der analeptischen Kindheitserzählung steht. Es folgt darauf nur noch ein einziger weiterer Satz: „Auch war mir damals, als wüchse ich mit großer Geschwindigkeit und als ei es darum durchaus möglich, daß ich im Sommer bereits mit meiner Lehrerin vor den Traualtar würde treten können“ (275). – Mit diesem Satz werden die Kindheits-Erinnerungen des Erzählers abgeschlossen. Am Ende steht das triumphierende Kind, das – will man die lebensgefährliche Krankheit als Warnung, als Schuss vor den Bug verstehen – *nichts dazugelernt* hat. Laufer formuliert es so: Der Protagonist der kindlichen Initiationserzählung „überlebt [...] sein erstes ‚Liebesabenteuer‘“ – anders als sein „Doppelgänger und Konkurrent“⁹⁸, der Jäger Hans Schlag, der ja zumindest scheinbar *infolge* seiner sexuellen Eskapade sterben musste. Diese Deutung wird ja übrigens – um auch dies noch anzusprechen – nicht zuletzt durch die Erwähnung des Sternbilds Orion dem Leser sehr nahegelegt, der ja in den verschiedenen Varianten seines Mythos stets ein notorischer Schürzenjäger ist und dafür bestraft wird – u. a. für ein besonders schweres Vergehen (Vergewaltigung) durch *Blendung*, in einer Variante stirbt er durch die Eifersucht Apolls, der den Mord an Orion aber nicht selbst durchführt (und Apollon ist ja immerhin – wenn auch

⁹⁸ Laufer 2010: 262.

Sebalds Erzählprojekt eher dionysischen Aspekten gilt – ein Gott der Kunst).⁹⁹ Mit dem Protagonisten (also letztlich mit dem Ich-Erzähler) selbst steht der Jäger Orion besonders dadurch in Verbindung, dass ihm das Sternbild des Großen Hundes (Canis major) zugeordnet ist – zu dem auch der „Hundsstern“ gehört, der in dem, was man Sebalds Privat-Astrologie nennen könnte, so etwas wie den Leitstern des literarischen Oeuvres darstellt (neben Saturn natürlich)...

Dass aber, wie Laufer meint, mit dem drolligen, freundlich augenzwinkernden Ausgang der Kindheitserzählung das „unheilvolle sexuelle Begehren“, das der Jäger Schlag verkörpere, gegen einen „kindlichen“, also wohl: harmlosen Wunsch vertauscht werde, und dass „die Unschuld und Liebesfähigkeit des Kindes auch im Hinblick auf gesellschaftliche Normen durch die traumatischen Erlebnisse zunächst ungetrübt bleibt“, was Laufer als Ironisierung des pathosträchtigen Trauma-Diskurses wertet¹⁰⁰, scheint mir dann doch eine zu nette Deutung. „Das Ziel der ganzen Veranstaltung“, schreibt Sebald über das Initiationsritual des ‚Umbackens‘, „ist natürlich die Einweisung einer mit dem Konformismus der Gesellschaft noch nicht identischen Person“ (MZ 90). Aus diesem mythischen „Verfahren“ „geht der Erwählte als ein Gleicher hervor“ (91). Vor diesem Hintergrund könnte man den Entwicklungsschub, mit dem das kindliche Erzähler-Ich aus seinem Martyrium ja offensichtlich gestärkt hervorgeht, mit der Ausbildung eines Bedürfnisprofils gleichsetzen, in dem die Wünsche und Strebungen des Individuums mit den Anforderungen eines geordneten, ‚normalen‘ Lebens übereinstimmen. Dass die konkrete Ausprägung dieses Wunschprofils in der Objektwahl¹⁰¹ noch nicht ganz realitätsgerecht ist (die Lehrerin ist ja doch ein wenig zu alt für den Knaben), spricht bei dem ja noch immer zarten Alter des Kindes nicht gegen eine solche Deutung. Lernen, fleißig sein, vorankommen, um bald eine eigene Existenz begründen zu können, das ist doch jedenfalls eine lobenswerte Haltung, gegen die kaum jemand etwas haben wird.¹⁰² Wenn man indes bedenkt, dass ‚heiraten‘ im Grunde vielleicht nur ein kindlicher Ausdruck für den vom Kind noch nicht ganz verstandenen und ihm schwer

⁹⁹ Jakobs (2014: 210) referiert in einer Fußnote (Nr. 1275) knapp die für RP wichtigsten Elemente des Mythos.

¹⁰⁰ Laufer 2010: 262.

¹⁰¹ Immerhin scheint sein jetziges primäres Liebesobjekt – Romana ist offenbar etwas in den Hintergrund geraten, es wird nicht mehr viel von ihr gesagt –, das Fräulein Rauch, die Tochter des Forstverwalters, nicht mehr (wie Romana und Schlag) zu den sozialen Randexistenzen in W. zu gehören (cf. Laufer 2010: 262) – wenngleich auch diese Frau aufgrund ihrer ‚Sanftmut‘ klar positiv aus dem Kollektiv der „bösen“ „Weiberschaft von W.“ herausgehoben wird. Man könnte es aber jedenfalls so sehen, dass die kindliche Sehnsucht mit der Entscheidung für das Fräulein Rauch bereits eine etwas zukunftstauglichere Leidenschaft ausbilde, die der späteren ‚Verwertbarkeit‘ seiner erotischen Regungen günstig vorarbeite.

¹⁰² Freilich ist es dann, wie die Leser wissen, doch anders gekommen: Aus dem vielversprechenden Knaben ist kein vollkommen gesunder Mann im Sinne gesellschaftlicher Tüchtigkeit geworden; die intellektuellen (und vielleicht auch die erotischen) Interessen des erwachsenen Erzählers scheinen ja zumindest am Rande, wenn nicht jenseits der Grenzen des Normalgesunden am lebhaftesten zu sein.

vorstellbaren Vorgang des ehelichen ‚Vollzugs‘ ist, dann unterscheiden sich seine Wunschregungen von *vor* und *nach* der Krankheit nicht so gravierend, und man müsste, mit Schmucker, ganz lapidar feststellen, dass das Begehren schlicht bestehen bleibt – und jetzt eindeutig *affirmiert* wird.¹⁰³ Jedenfalls scheint mir Laufers Interpretation, dass nach der Krankheit die kindliche Libido von einer destruktiven ‚Liebe‘, wie sie die unheilvolle Geschichte um den Jäger Schlag repräsentiert, in Richtung eines sozusagen konstruktiven Liebesstrebens justiert sei, der Qualifikation bedürftig: War das imaginäre Ziel der kindlichen Wünsche, die Romana betreffend, noch der idealistische Liebestod, so ist es jetzt das ‚Heiraten‘ als zumindest eine Vorstufe der korrekten, gottgefälligen, gesellschaftlich sanktionierten Verwendung der Libido-Energie – eine Verwendung, die in letzter Konsequenz auf die Hervorbringung eines Hasen hinausläuft, wie Sebald anhand von Ernst Herbecks poetischer Definition der Ehe feststellt (cf. CS 174f.): auf die schwarze Magie der Reproduktion also, die das „pathologische Schauspiel“ (NN 24) des gegenseitigen Fressens und Verdauens stets weiter befeuert. Wenn das Kind als geläutert im gesellschaftlichen Sinne aus dem ‚Umschmiedungsprozess‘ hervorgeht (indem eine entscheidende Stufe auf dem Weg von der kindlichen Perversität zur erwachsenen Normal-Libido erreicht wäre), so hat man es tatsächlich mit einem „Anpassungs- und Normalisierungsprozess“ zu tun, einer mythischen Traumreise, die (wie laut Sebalds Kritik die „Stationen der Imitatio Christi“ in Döblins Texten) nichts anderes als „die Funktion des bürgerlichen Erziehungsschemas“ erfüllt (MZ 93).

In Schmuckers Lektüre geht das Erzähler-Ich aus diesem Prozess als „ein Analogon zu dem Jäger Gracchus hervor“.¹⁰⁴ Wiederum kommt alles darauf an, als was man den Jäger Gracchus deutet: Steht dieses Phantom letztlich für die gesellschaftliche Normalität oder schlechterdings ‚für uns alle‘, ‚den Menschen‘ schlechthin? Darauf läuft Schmuckers Deutung hinaus (Gracchus gleichsam als anthropologische Konstante): „Alle Menschen werden vom Fluch des Jägers Gracchus eingeholt, weil alle seine Schuld teilen“¹⁰⁵, nämlich das sexuelle Begehren. Die Krankheitsleiden sind in dieser Lektüre gleichsam die Geburtswehen des *homo sexualis*. „Aus dem Jäger ist ein Schmetterling geworden“ – dieser in Kafkas Originalmanuskript gestrichene Satz wurde ja schon früh (von Oliver Sill) als zentral für Sebalds Gebrauch des Gracchus-Mythos identifiziert. Aus dem Raupenstadium ist der Schmetterling hervorgegangen, dem es obliegt, das Paarungsgeschäft rasch hinter sich zu bringen und dann recht bald den Geist aufzugeben. Beim Menschen freilich ist dieses adulte

¹⁰³ Cf. Schmucker 2011: 99.

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Schmucker 2011: 93.

Stadium, dem bei vielen ‚niederen‘ Tierarten kaum mehr Existenzrecht zukommt, als die Erfüllung der Fortpflanzungsfunktion erfordert, zu einem langen Leben ausgewalzt, einem Eigenleben sozusagen des von den „egoistischen Genen“ (Richard Dawkins) eigentlich doch bloß zum Vehikel ihrer Interessen designierten Individuums. Statt ihre Eier abzulegen und ihrem Schicksal zu überlassen, widmet sich die menschliche Imago ihrem Nachwuchs in einem jahrelangen Brutpflegeprozess und hat so Gelegenheit, einen beispiellos verkorksenden Einfluss auszuüben. Und selbst die, die solcher Legitimierung ihres langen Verweilens auf Erden entsagen, flattern jahrzehntelang herum und saugen einen kümmerlichen Nektar aus der Welt, was bei der Massenhaftigkeit des Auftretens solcher Parasiten hoher Ordnung doch keine geringfügige Saugschuld ist.

Eine solche Lektüre der letzten Gracchus-Manifestation in *RP* läuft auf einen fundamentalanthropologischen Mythos hinaus, was in der Tat eine glatte Überleitung zu dem nachfolgenden Kapitel, das den ‚naturphilosophischen‘ Tiefenaspekt der Traumarbeit erkundet, erreicht wäre. Zugleich aber eine Ebene von Allgemeinheit, die zwar sicherlich zu dem umfassenden Reflexionshorizont des Sebald’schen Erzählprojekts passt, aber sozusagen auf dem äußersten der konzentrischen Ringe liegt, die zwischen der engsten Ich- und der Naturgeschichte als Ganzem vermitteln. Näher an der individualbiografischen Sphäre, von der unsere Lektüre hier ja ausgegangen ist, liegt die andere Hauptrichtung der Deutungsmöglichkeiten, die den Gracchus-Mythos und die Kindheitserzählung auf historisch-spezifische Problemkomplexe bezieht und so einen historischen Narrativ, einen zivilisations- bzw. kulturkritischen Diskurs rekonstruiert.¹⁰⁶ Schmuckers ‚Homo sexualis‘-Lesart ist ja so allgemein, dass es darin im Grunde nicht mehr um *gesellschaftliche* Normalität oder Abweichung davon, also um Gesellschaftskritik geht, sondern vielmehr um ein anthropologisches Narrativ, in dem der *Fall* des Gracchus für einen menschengeschichtlichen Fall aus dem ‚Gleichgewicht‘ der Natur steht – im Sinne der vielzitierten Sebald’schen Formulierung von der „Aberration einer Species“ – und die Regelwidrigkeit der Erscheinung des lebenden Toten auf die ungeheuerliche Existenz der menschlichen Spezies bezieht.¹⁰⁷ Eine zentrale Frage, die sich angesichts der vorhin skizzierten Interpretationsmöglichkeit einer Gleichsetzung der mythischen Metamorphose des Ichs mit einem sexuellen Normalisierungsprozess (im Sinne eines „bürgerlichen

¹⁰⁶ Diese beiden Haupt-Interpretationsrichtungen werden hier zunächst als *verschiedene* Lektüremöglichkeiten aufgefasst. Der Versuch ihrer Integration zu einer synthetischen Gesamt-Perspektive bleibt dem letzten Kapitel des Hauptteils (IV/8) und den Schlussbetrachtungen vorbehalten.

¹⁰⁷ Hier liegt ein besonders markanter Kontrast zu Kipphardt: Eine solche Reflexionsebene fehlt in dem marxistisch-anthropozentrischen, auf konkrete Utopien und historischen Fortschritt gerichteten Erzählprojekt Kipphardts. (Siehe dazu das folgende Kap. IV/7.)

Erziehungsschemas“ oder einer mehr biologisch gedachten „Normallibido“) aufdrängt, lautet ja: Ist dieser Untote nicht vielmehr ein ganz unerhörter *Unfall*, ein *nicht-normales*, außergewöhnliches, regelwidriges, grenzüberschreitendes Phänomen? – eine Symbolfigur für etwas, das *außerhalb* der Normalität liegt? Freilich schließt sich sogleich die Frage an: *Welcher* Normalität? Außerhalb eines transhistorischen ‚Natur-Normalen‘ oder außerhalb gesellschaftlicher Normalität?

Die im vorangehenden durchgeführte Lektüre und Interpretation der Kindheitserzählung in *SG* scheint mir eine ‚allgemeine‘ Bedeutung des Gracchus-Mythos nahezulegen. Das Kind wird eigentlich nirgendwo als abweichend im Hinblick auf sein späteres Künstlertum dargestellt. Allenfalls seine intuitive Einsicht in die ihm verborgenen Zusammenhänge, seine visionären Sensibilitäten für das Falsche (Unheimliche) der ihn umgebenden Wirklichkeit könnte man als Hinweise auf eine ‚Disposition‘ oder ‚Berufung‘ zum Künstlertum werten – ebensogut aber, wie Maguire zeigt, als Übernahme älterer Kindheits-Topoi. Der Reifungsprozess, der am Ende der Kindheitserzählung in so symbolträchtiger Weise inszeniert wird, führt aber nicht zum Künstlertum, sondern in der Tat (zunächst) zu einem Wieder-Eintritt ins ‚tätige Leben‘, das (trotz gewisser Sonderprivilegien, die der Rekonvaleszent beim Fräulein Rauch genießt) letztlich vor allem Partizipation am allgemeinen Verstrickungszusammenhang bedeutet. Dass es sich bei diesem um einen *Verhängnis*zusammenhang handelt, wird deutlich genug durch die Todessymbolik, die das Kind auf seiner Katabasis des Schulheimwegs begleitet. Und vieles, nicht zuletzt die allegorische Anmutung der Gestaltung selbst, deutet darauf hin, dass es ein überpersönlicher, allgemeingültiger Zusammenhang ist, in den das Ich hier eintritt. Bedeutet das, dass ‚wir alle‘ Gracchus sind bzw. werden bzw. es einmal geworden sind? Das Kind in der Erzählung hätte mithin nur dann vermeiden können, ein Gracchus zu werden, wenn es nicht wieder genesen, sondern an der Krankheit gestorben wäre. Stattdessen aber geht es scheinbar aufwärts, in eine frohe und lichte Zukunft. Aus der Mumiengruft erstanden zu strebsamem Leben. Dieses Leben führt nun aber geradewegs in jene Zukunft, die die Sanellapyramide der Frau Unsinn verheißen hatte: in das Reich, das mit der lautlosen Vorüberfahrt des „Automobils“ eingeläutet wird, das man auf der realhistorischen Referenzebene wohl als amerikanische Limousine identifizieren und auf der symbolischen als Charon-Kahn interpretieren darf. Die Pyramide, die für Fortschritt, Wohlstand, Zukunft steht, ist ebenso ein Todessymbol wie die von dem „Neger“ chauffierte Maschine, mit der ja geradezu eine Verkörperung des säkularen Fortschritts selbst vorbeifährt. Mit der ganzen Nation, dem Wirtschaftswunderland Westdeutschland, wird das erzählte Ich wieder- und hineingeboren in eine schöne neue Welt,

an der es sich durch fleißigen Wissenserwerb seinen Anteil sichert. Der Zusammenhang zwischen sexueller und intellektueller Entwicklung, zwischen Sexualforschung, Wissens- und Bewegungsdrang hinaus in die weite Welt, der in Freuds „Kleiner Hans“-Fall so anschaulich dargelegt ist, steht am Ende der Kindheitsgeschichte des Ich-Erzählers, der uns später (bzw. im Text früher) begegnet als einer, der „immer in Bewegung ist“, wie der Jäger Gracchus, umtost von dem infernalischem Brausen des Maschinenlärms, der aus dem Freiheits- und Mobilitätsversprechen jener schönen neuen Welt erwachsen ist.

IV

THERAPIE & PROGNOSE

Utopische & futurologische Ausblicke

IV/7

Der Mythos der Verdauung

Ein herausragendes Motiv, um das sich ‚pathologische‘ Vorstellungen bilden, ist in beiden Primärtexten das *Essen*. Der gesamte Komplex der Ernährung, Nahrungsaufnahme, Verdauung usw. bietet offensichtlich reichhaltiges Futter für die bildhaften Verdichtungen der Traumarbeit. Hier werden nun erstmals beide Primärtexte im selben Kapitel behandelt. Die Verfolgung des roten Fadens dieses Motivkomplexes führt zunächst noch einmal quer durch die analytischen Kategorien Symptomatik, Diagnostik, Ätiologie – letztere in einem anderen, ‚tieferen‘ Sinne als im III. Teil: Es geht (mit Sebald) in die ‚tiefe‘ Vergangenheit, über die ontogenetischen Ursprünge hinaus in die Naturgeschichte; in einer Vision des Erzählers in *Schwindel. Gefühle*. öffnet sich dann von dort her jäh ein Ausblick auf die fernste Zukunft, das Weltgericht, und später geht es mit Kipphardt, der als guter Marxist dem irdischen Genuss einen Ehrenplatz einräumte, über das Essensthema in utopische Gefilde, wo der Autor seiner März-Figur eine Selbsttherapie fernab der psychiatrischen Institutionen verordnet. Damit sind wir dann bei dem einen der beiden eigentlichen Hauptthemen des IV. Teils angelangt – den utopischen Gegenentwürfen zum diagnostizierten Übel –, das dann im letzten Kapitel (IV/8) weiter verfolgt wird. – Ich beginne mit einigen Betrachtungen zu *März*.

Die Bildlichkeit des Essens & der nichtmenschliche

Andere als Projektionsfigur in *März*

[i.] **Sprechübung** Im Kapitel „Rekonstruktion einer vorklinischen Karriere 1“ ist (siehe III/5) viel die Rede von Alexanders Hasenscharte und damit verbundenen Sprechschwierigkeiten. Wie die Hasenscharte selbst ein soziales Stigma (und als solches – diese Deutungsmöglichkeit lässt der Text offen – vielleicht überhaupt der kausale Ursprung, die erste Ursache von Alexanders Abweichung) ist, so ist auch die an sich nicht sehr gravierende, leichte Sprechbehinderung, die aus dem physischen Defekt resultiert, vor allem eine potenzielle *soziale* Auffälligkeit, die als solche in der faschistisch-protonormalistischen Erziehung, namentlich vonseiten des Vaters, durch Disziplinierung bekämpft wird. Der Vater verordnet dem Sohn Sprechübungen, die er persönlich überwacht, wie er sich überhaupt verpflichtet fühlt, sein Kind den Vorgaben seiner protonormalistischen Wertevorstellungen entsprechend

zu formen – wie er es später in einem Interview selbst formuliert: aus ihm zu machen, „was ich mir unter einem Jungen vorgestellt habe“ (M 28) –, was selbstverständlich auch sportliche Disziplin einschließt. Rückblickend resümiert er im Interview, dass seine Bemühungen nichts gebracht hätten – dabei sei der Junge durchaus nicht dumm gewesen. Als Beispiel dafür fällt ihm (bezeichnender Ausdruck für sein Kulturverständnis) unter anderem ein, dass der Junge sehr gut auswendig lernen konnte. Dabei gerät er ein wenig ins Reminiszieren, und was er dabei (sicherlich unabsichtlich, ja wahrscheinlich ohne es recht zu bemerken: ganz arglos) zutage fördert, ist natürlich haarsträubend:

Wunderbar gelernt hat er [Alexander] auch schlesische Gedichte von Paul Bauch, das war ein Verwandter von meiner Frau, ein Großonkel, Mundartdichter und Humorist, „Grusses Schlachtfest woar gewast, endlich woar der Obend do, olle Kotza wurde gro, und der Kolle kruch eis Nast...“ konnte der seitenlang auswendig, da hat sich alles gekringelt, wenn der das so ernst aufgesagt hat, „Kolle du werst heut geschlacht und aus dir werd Wurscht gemacht...“, und natürlich mit seinem Sprachfehler. (M 28)

Ein bisschen überzogen könnte man diese Stelle finden – die Grobschlächtigkeit und groteske Insensibilität des Vaters kommen ja doch arg deutlich heraus –, aber es hat insgesamt wohl schon seine satirisch-realistische Wahrheit, etwa auch im Hinblick auf bestimmte weitverbreitete Haltungen im Umgang mit Kindern (Kind als dressierbares Äffchen, an dessen Drolligkeit die Erwachsenen sich ergötzen) oder den hier zum Ausdruck kommenden Kulturbegriff (zu den Texten, die der kleine März auswendig lernte, gehörten auch Schiller-Gedichte). Die zotigen Gedichte des Mundart-Humoristen, aus Kindermunde drollig-beflissen vorgetragen, ergötzen den Vater insbesondere in Kombination mit dem lustigen Sprachfehler, und die als Publikum versammelte Verwandtschaft kringelt sich. An anderer Stelle (im selben Kapitel) erfährt man, dass Alexander, wenn bedeutenderer Besuch im Haus war (etwa der Vorgesetzte des Vaters), nicht sprechen durfte – wohingegen seine fehlerhafte Aussprache in familiärerem Kreise offenbar durchaus nicht versteckt, sondern vielmehr zur Unterhaltung der Gesellschaft ein wenig vorgeführt wurde. Wenn März später den Leuten ganz allgemein „Erniedrigungsgewohnheit“ als Motiv ihres Handelns ihm gegenüber vorwirft, so hängt das sicherlich mit diesen Erfahrungen im familiären Kreis zusammen. Schwer erträglich ist, wenn man die satirische und fiktionale Distanz einzieht, die Gefühlskälte, die der Vater – in gewiss gut beheiztem, mollig-gemütlichem Stuben-Ambiente und in gehobener Stimmung – seinem Kind gegenüber an den Tag legt. Solcher Art ist der ‚Humor‘ der rundum Gesunden. Die un- ‚verzärtelte‘ Grobheit, die dem Vater als Gesundheit vorschwebt, hat ihren somatischen

Ursprung in einem ‚gesunden Appetit‘ – der sich die deftigen Verse aus dem vernarbten Mund des Schwächlings doppelt schmecken lässt.

In dieser Episode steht das Essensmotiv nicht als eigentliches Thema im Mittelpunkt, sondern vielmehr die wirkungsvolle Kombination aus erzieherischer Disziplinierung und gedankenloser Grobheit; aber dass dem Vater, der sich hier ganz arglos selbst überführt, ausgerechnet *dieses* Beispiel einfällt, eröffnet eine weitere Bedeutungs-Dimension, die sich vollends erst erschließt, wenn man das anzitierte Schlachtfest-Gedicht auf eigene Faust recherchiert. Die wenigen Verse, die im Romantext zitiert werden, verstärken in dieser fragmentarischen Form bloß den Eindruck des Groben, Deftigen, evozieren ein Klima von Rohheit und Brutalität, das das soziale und kulturelle Milieu der Vater-Welt ist. Im Romankontext könnten die Auszüge sogar den Eindruck erwecken – und diese Assoziations-Möglichkeit mag durchaus vom Autor intendiert sein –, dass der „Kolle“ (Kalle), der im Gedicht angesprochen wird, ein kleiner Junge, ein Kind sei (wie in *Max und Moritz* oder *Struwwelpeter*), und dass die Drohung („Kolle, du werst heut geschlacht“!) dem sensiblen Jungen, dem Sorgenkind der Familie – das das Schlachtfest-Gedicht ja auch als Artikulationsübung zur Verbesserung der Aussprache auf sagt – ganz persönlich geklungen haben dürfte. Die symbolische (dem intradiegetischen Erzähler der Episode, also dem Vater, gewiss unbewusste) Implikation wäre dann die eines barbarischen Kannibalismus, der für das Erziehungsziel der väterlichen Pädagogik steht: die rücksichtslose Zerstörung und Einverleibung der kindlichen Subjektivität ins System der herrschenden Kultur – eben die *Verwurstung* des Individuums. Eine ganze andere Deutungsmöglichkeit eröffnet sich, wenn man über die im Romantext gegebenen fragmentarischen Verszeilen hinausgeht und den gesamten Text des Mundart-Gedichts heranzieht. Es handelt sich – wie bei so vielem in Kipphardts Roman, so auch bei diesem Gedicht – um einen authentischen Text. Der Verfasser hieß zwar nach den Ergebnissen meiner Recherche nicht *Paul Bauch* – da hat Kipphardt wohl noch eins draufgesetzt –, aber der Text ist durch eine Google-Suche leicht zu finden und offenbar ein ziemlich bekanntes Beispiel schlesischer Folklore. Man findet es in nostalgischen Heimat- und Mundart-Foren deutschschlesischer Kulturvereine und in dergleichen Kontexten.¹ Es scheint vielen unter dem Titel *Das Schlachtfest* in Erinnerung zu sein, der

¹ Eigens erwähnt sei hier ein YouTube-Video: Darin sieht man (in nostalgischer Schwarzweiß-Optik) zunächst eine junge Frau, die betrachtend vor einer ordentlich mit gerahmten Bildern und anderen Memorabilien dekorierten Zimmerwand steht, welche offensichtlich zu der Wohnstube einer in einer länger zurückliegenden Zeit aufgewachsenen Person gehört; dann sieht man dieselbe junge Frau mit einer alten Frau am Gartentisch sitzen, und die junge beugt sich zur alten vor und sagt in einem träumerischen Tonfall: „Ach, Tante Lenchen, sag mir doch bitte mal das ‚*Schlachtfest*‘ auf!“ Bevor Tante Lenchen diesem Wunsch willfährt, sieht man nochmal eine Schwarzweiß-Einblendung, und zwar einen Globus, der sich dreht und dann so zum Halten kommt, dass Europa sichtbar wird. Zu alldem hört man eine Instrumental-Version (Klavier) der Melodie von „Die Gedanken

eigentliche Titel lautet aber *Dar biese Troom* – was auf Standarddeutsch „Der böse Traum“ bedeutet und also bestens in den Kontext dieser Untersuchung passt. Nach uraltem Traumwissen rühren die schlechten Träume von unruhiger Verdauung her, und just um diesen Zusammenhang geht es in dem Gedicht: Der Kalle hat sich beim Schlachtfest vollgefressen und geht nun zu Bett („kruch eis Nast“, wörtl.: kroch ins Nest). Dort wälzt er sich (wie Odysseus in einem der kuriosesten homerischen Gleichnisse, das in der Sekundärliteratur als „Bratwurst-Gleichnis“ bekannt ist²) hin und her, und als Quittung der Völlerei lastet der Alpdruck auf dem Leib. Ich verzichte auf eine wörtliche Wiedergabe des schlesischen Texts, sondern resümiere: Ein kleines „Uufgebote“ von Schweinen kommt herein, mit gewetzten Messern, und man macht sich daran, den als „hibsch fett“ befundenen Kalle zu schlachten, um ihn zu Presswurst zu verarbeiten, was von den Schweinen zuvor noch ganz sadistisch-fachgerecht ausgemalt wird. Dann fällt der arme Kalle – dessen Bewegungs- und also Fluchtfähigkeit im Traum durch den übervollen Magen stark eingeschränkt ist – beim Versuch, sich der Schlächter zu erwehren, aus dem Bett und ist damit glücklich aus dem bösen Traum erwacht und noch einmal davongekommen.

Geht es solchermäßen um die Rache der Opfer (Schweine) am Täter – am Agenten und Nutznießer der ihnen angetanen Gewalt (dem Menschen als Esser) –, so erscheint die von der Erinnerung des Vaters heraufbeschworene Szene, wie das sprechbehinderte Kind den Erwachsenen ernst das humoristische Schlachtfest-Gedicht vorträgt, aus einer ganz anderen Perspektive: Die Umkehrung der in der Nahrungskette scheinbar festgeschriebenen Rangfolge ist die metaphorische Repräsentation der Möglichkeit, dass es auch im sozialen Machtgefüge einmal anders kommen, der Spieß umgedreht werden könnte. Tatsächlich hegt März als Kind auch Gewaltfantasien gegen seinen Vater, sodass die im Gedicht ausgesprochene Drohung gegen den Kalle *auch* in der Umkehrung der Blickrichtung als eine ganz persönliche aufgefasst werden könnte; doch es ist wohl weniger der aggressive Wunsch nach einer einfachen Umkehrung des Täter-Opfer-Verhältnisses, als vielmehr der subversive Witz der ganzen Inszenierung, der für die Charakterisierung der März-Figur typisch ist: Auswendig gelernt habe der Sohn „sowas von fix“, erinnert sich der Vater im Interview, „aber es hat ihm auch gefallen müssen“ (M 28). Was dem jungen März an dem Mundart-Gedicht gefiel, war wohl eher nicht die humorige Heiterkeit, sondern eben die Idee, dass die mit dem

sind frei“. Und dann sieht man (jetzt in Farbe) Tante Lenchen, die etwas automatenhaft, wahrscheinlich ganz so, wie sie es einstmals auswendig gelernt hat, eben das bei Kipphardt anzitierte *Schlachtfest*-Gedicht vorträgt, was zu unserem großen Vergnügen gut vier Minuten dauert. (<https://www.youtube.com/watch?v=M7ifkUujPbk>)

² *Odyssee*, 20. Gesang, 25 ff.: „Also wendet der Pflüger am grossen brennenden Feuer / Einen Ziegenmagen, mit Fett und Blute gefüllet, / Hin und her, und erwartet es kaum, ihn gebraten zu sehen: / Also wandte der Held sich hin und wieder, bekümmert, / Wie er den schrecklichen Kampf mit den schamlosen Freiern begönne“ (Von der Mühl 1980: 268).

unverwüstlichen guten Appetit und der daraus scheinbar ganz ‚natürlich‘ hervorgehenden Verfügungsgewalt einmal zur Rechenschaft gezogen werden und das, darüber hinaus und allgemeiner, auch eine andere, ‚verkehrte‘ Welt denkbar ist. Das derbe Volksgedicht, das gewiss auch dem Vater gefällt, wird im Denken des Sohns zu einer Parabel umgedeutet, die als ein Mittel seines subtilen Widerstands brauchbar ist. Der ernst-beflissene Ton, in dem er die humoristischen Verse vor versammelter Mannschaft vorträgt, klingt nun ganz anders: Es handelt sich (schon in der Kindheit, lange vor dem manifesten Ausbruch der Psychose) um eine dramatische Inszenierung des Schauspielers Alexander, der den Agenten der gegen ihn gerichteten Gewalt auf eine eigentlich nicht sonderlich schwer verständliche Art ins Gesicht sagt oder vielmehr rezitiert, was die höhere Gerechtigkeit der „inneren Welt“ von ihrer Normalität und Gesundheit hält. Im Grunde könnte man diese Szene als ein maximal verknapptes Spiel-im-Spiel bezeichnen – wie in *Hamlet* der Mord dem Mörder als Theaterstück vorgespielt wird –, mit dem Unterschied freilich, dass hier die Zuhörer, wie sich an der Reminiszenz des Vaters, durch die wir überhaupt erst von der Episode erfahren, ablesen lässt, wohl gar nichts gemerkt, sondern einfach nur über den drolligen Jungen und die deftigen Verse gelacht haben. Wenn die Schweine im *Bösen Traum* sozusagen das (physiologisch induzierte) schlechte Gewissen des Essers repräsentieren, so muss man den Vater, der offensichtlich bis heute nicht auf diesen Subtext in der Darbietung seines Sohns gekommen ist, im Gegensatz zu diesem als einen gänzlich lernresistenten Menschen ansehen, und vor allem: als jemanden, der den Zugang zur eigenen „inneren Welt“ erfolgreich und restlos verstopft hat und zu dem nicht einmal im Traum die innere Stimme eines authentisch menschlichen Gewissens noch spricht.³

[ii.] Weihnachtsgangs & Hasenbraten Auf die Reminiszenz des Vaters folgt im Text eine des Sohnes, die eine andere, aber innerlich verwandte Episode zum Gegenstand hat, deren exemplarischer Charakter schon bei einer ganz oberflächlichen Lektüre ins Auge stechen muss:

³ Freilich werden im Text nur einige wenige Verse des Schlachtfest-Gedichts wiedergegeben, aus denen sich auf den eigentlichen Gehalt des Texts (und damit auf den im Vorangehenden behaupteten Subtext) kaum schließen lässt. Es kommt hier wie an vielen anderen Stellen, wo Traumarbeit als Intertextualität auftritt, auf die ganz grundsätzliche Frage an, ob man den ursprünglichen Kontext eines in der Erzählung enthaltenen Prätextfragments für sinnkonstitutiv oder überhaupt für interpretationsrelevant ansieht oder ob man davon ausgeht, dass Kipphardts Montageverfahren eher auf die Tilgung des ursprünglichen Sinns von Prätext-Material abzielt – in Bezug bspw. auf die verwendeten Patiententexte ergibt Fischers Untersuchung eher letzteren Befund – und daher für die Interpretation von Kipphardts Text nur das relevant sei, was von Kipphardt auch manifest übernommen wird. Im vorliegenden Fall scheint mir aber zumindest die Möglichkeit, dass ein Leser, dem das Gedicht bekannt ist oder der sich die Mühe machen würde, den vollständigen Text selbstständig zu recherchieren, diesen zusätzlichen Subtext produzieren könnte, durchaus im Sinne der Autorintention, und ein Hinausgehen über die Textimmanenz des Romans produziert jedenfalls einen beträchtlichen semantischen Mehrwert, der sich in die Sinnstruktur des Gesamttexts durchaus plausibel einfügen lässt.

Familienfoto. Gi-gack, die Gans. Es war schon im Kriege in Breslau, [...]. Gi-gack, die Gans, war eine Gans aus Polen, die meinem Vater zum Geschenk gemacht worden war. Er brachte sie im Beiwagen in einer Holzkiste, wo sie den Hals herausen hatte und Gi-gack schrie zu unserer Erheiterung, denn sie war die Weihnachtsgans. In ihrer Holzkiste kam Gi-gack auf den Balkon zum Hof und schaute wenn ich nach ihr schaute. Ich brachte ihr Brot und Kartoffeln. Als uns das Weihnachtsfest näher kam, entfernte der Vater die Holzkiste und nagelte ihre Füße auf einen Bretterboden. Jetzt wurde Gi-gack genudelt mit Mehl- und Haferklößen. In ihren Schlund kam ein Trichter, viermal am Tag stopfte die Mutter die Klöße in den Trichter hinab, strich das nicht rutschende Futter den Gänsehals hinunter. Selten nur rief sie noch Gi-gack. Der Sohn, der das sah, erbrach sich.

„Ich konnte sie dann nicht essen zu Weinachten, denn die Gans, das war ich“, sagte März zu Kofler.

„Wie meinen Sie das?“

„Die Gans war das Rohmaterial, in das man stopft und stopft, was sie nicht will. – Lange vor unserer Geburt haben die Eltern beschlossen, wer wir sein sollen. Ich werde bis heute gestopft.“ [...] (M 29)

Hier identifiziert sich März direkt und explizit mit dem Schlachtvieh, dem tierischen Opfer der kulturell sanktionierten Gewalt. Die Identifikation mit der leidenden Kreatur ist natürlich eine ganz gängige Denk- und Gefühlsfigur, die an sich nichts spezifisch Schizophrenes an sich hat. Gerade das aber macht sie wiederum zu einem besonders geeigneten Beispiel für die zentrale These des Romans, dass das schizophrene Denken im Grunde nichts viel Fremderes als eine (auf Basis der „inneren Welt“ intuitiv einfühlbare) „metaphorisch“-symbolische Denkweise ist. Wobei hier sicherlich auch eine – jenseits aller Metaphorik – ganz basale, ‚kreatürliche‘ Empathie gemeint ist, denn März soll ja als ein Mensch gezeigt werden, der den Kontakt zu einer ursprünglich-authentischer Empfindsamkeit als Grundlage von Solidarität noch nicht verloren hat, ja unfähig ist, diese ‚höhere Gesundheit‘ (im Sinne von Integrität) einer erfolgreichen kulturellen Sozialisation zum Opfer zu bringen. März fühlt natürlich auch ganz einfach und buchstäblich mit einem gequälten Tier – im ‚eigentlichen‘, nicht im ‚metaphorischen‘ (= uneigentlichen) Sinne. Doch was als eine höhere Vulnerabilität und Sensibilität durch Auflösung der Subjekt-Objekt-Grenze und mithin vielleicht auch als die positive Kehrseite der schizophrenen ‚Ich-Schwäche‘ verstanden werden soll, fällt im Rahmen einer Gesamtbetrachtung der Kipphardt’schen (Selbst-)Inszenierung – ich greife der Argumentation hier vor, begründende Beispiele folgen weiter unten – immer wieder stellenweise auf das Niveau einer einfachen ichbezogenen (narzisstisch-egozentrischen) Projektion zurück. Das leidende Tier, die Gans, wird letztlich zum bloßen *Signifikanten* für das Leiden des schizophrenen Ichs – so könnte man es sehen. Freilich berührt die Diskussion

hier Fragen von solcher Grundsätzlichkeit, dass man kaum zu einer stichfesten Position kommen kann, von der aus sich das Urteil verteidigen ließe. Zumindest intrafiktional ist die Perspektive der März-Figur in solchen Punkten ein effektives Bollwerk gegen solche Kritik (was angesichts von Kipphardts Arbeitsweise durchaus als ein strategischer Grund für die Wahl der Figur des Geisteskranken als Romanheld in Betracht gezogen werden könnte...), denn man kann ja immer die Subjekt-Objekt-Unterscheidung als eine grundlagenphilosophische Prämisse des hegemonialen ‚gesunden‘ Normaldenkens infrage stellen und damit auch dem Vorwurf der ‚Projektion‘ den Boden entziehen; und insofern die Grenzauflösung zwischen Subjekt und Objekt oder zwischen ‚Ich‘ und ‚Außenwelt‘ zu den Hauptaspekten der Psychopathologie der Psychosen gehört, argumentiert man scheinbar stets vom normativ-autoritären Standpunkt der ‚Gesundheit‘ (wenn nicht gar der ‚bürgerlichen Normalität‘), wenn man mangelnde Abgrenzung zwischen ‚Ich‘ und ‚Nicht-Ich‘ als problematisch beschreibt.

Wie gesagt, ich will mich auf eine technische Diskussion dieser philosophischen Probleme, die ja gerade auch im Zusammenhang mit dem Schlagwort ‚Schizophrenie‘ in diskurspolitisch äußerst wirksamer Form diskutiert worden sind, hier keineswegs einlassen. Im Rahmen einer weitgehend auf Textanalyse beschränkten, literaturkritischen Betrachtung wäre aber ganz grundsätzlich zu fragen, wie weit es mit der Kritik des Ich-Denkens in Kipphardts Roman wirklich her ist, wie ernst es Kipphardt (oder selbst März) mit der Abschaffung des „Ich“ wirklich sei: ob nicht vielleicht weniger daran ist, als die philosophisch geschulten Profi-Leser angesichts der im Romantext verschiedentlich verstreuten Stichwörter dankend annehmen. Mit Deleuze/Guattari bspw., deren epochales Werk zu *Kapitalismus und Schizophrenie* er im Zuge der Recherchen zu *März* nachweislich in der Hand gehabt hat, konnte Kipphardt anscheinend nicht sehr viel anfangen⁴ – mehr als das schöne Wort-Bild der Wunschmaschine sowie eine in Form süffisanter Bonmots gehaltene, völlig pauschale, kaum argumentativ begründete Kritik an ‚der‘ Psychoanalyse hat Kipphardt nachweisbar nicht aus dem *Anti-Ödipus* entnommen. März-Kipphardts ‚Subjektkritik‘ geht vielmehr mit einer ganz entschieden essentialistischen, anthropologisch-idealistischen Annahme von so etwas wie einem ‚inneren Selbst‘ aus, und letztlich von einem trotzigem Beharren „auf sich selbst“, das von volkstümlichem ‚amerikanischem‘ Individualismus bisweilen kaum zu unterscheidenden ist. Betrachtet man den Gesamtkontext des Romans, so kann m. E. von einer ernsthaften Auseinandersetzung mit dem Problem der Ich-Identität, der Subjekt-Objekt-Relation usw. nicht die Rede sein, ja nicht einmal im rein

⁴ Cf. Fischer 1999: 86 f.

psychopathologischen Sinne wird das Phänomen der Depersonalisation, der Ich-Auflösung und des Ich-Verlusts mit sonderlicher Konsequenz reflektiert. März bleibt – auch in seiner Selbstwahrnehmung (d. h. narratologisch: in seiner Figuren- und Erzählerperspektive) – eine gut abgegrenzte Figur, eine Person, die sich zwar, je nach den Schwankungen ihres psychischen Zustands, mal mehr, mal weniger verständlich ausdrückt, mal etwas mehr, mal etwas weniger im Griff hat, aber das alles bleibt im Großen und Ganzen im Rahmen einer eher konventionellen figurenpsychologischen Konzeption.

Um auf die Episode mit der Gans zurückzukommen, von der dieser kleine und, wie mir scheint, wenig glückliche Exkurs ausgegangen war: Die Frage, ob man hier von einer Auflösung der Grenze zwischen Subjekt (März) und Objekt (Gans) sprechen solle und ob dies als einer der von Kipphardt beschworenen positiven Aspekte der Psychose zu verstehen sei, hängt im vorliegenden Untersuchungskontext letztlich von ästhetischen Kriterien ab, d. h. davon, wie überzeugend Kipphardts Text es vermag, dem Leser einen qualitativen Gewinn der inszenierten psychotischen Weltsicht zu vermitteln. Glaubt man der Romanfiktion, so ist März offenbar in der Tat das einzige Familienmitglied, dass an der Praxis des Gänsestopfens irgendeinen Anstoß nimmt – die Mutter, sonst der empfindsame Part des Elternduos, ist hier ja gerade (und im narrativen Kontext kaum zufällig) die ausführende Agentin der Gewalt. Und in der Tat ist es ja – vom Standpunkt unserer heutigen urbanen Verzärtelung und vegetarischen Sensibilisierung – eigentlich unglaublich, dass eine so brutale Praxis die längste Zeit der Mehrzahl der Menschen *nicht* den Appetit verdorben hat; aber so war es wohl. (Und versuchen nicht noch heute die Hüter der französischen Hochculture – das Endorgan der Verdauung steckt bezeichnenderweise in dem Wort schon mit drin! –, ihre Gänsestopfleber als National- oder gar Weltkulturerbe aller ethischen Abwertung zu entrücken?⁵) März ist, so betrachtet, eigentlich nicht übermäßig sensibel, sondern die anderen sind bloß in ihren kulturellen Selbstverständlichkeiten so sehr zuhause, dass sie für das Offensichtliche blind sind. Freilich ist März' Empfindungsfähigkeit im Kontext eines sozialen Milieus, dem solche Brutalität alltäglich ist und zu dessen Wertesystem offenbar überhaupt ein robuster Magen gehört, doch eine außerdurchschnittliche. Dass wir allerdings durch die – nach Maßgabe der herrschenden Kultur – ‚falsche‘ (weil die kategorische Trennlinie zwischen Mensch und Tier bzw. zwischen Subjekt und Objekt nicht reproduzierende) Sichtweise des jungen März auf eine ‚Wahrheit‘ gestoßen würden, die uns nur in einer ‚schizoiden‘ Denkweise zugänglich und formulierbar wäre, davon kann kaum die Rede sein. Vielmehr ist es bemerkenswert,

⁵ Den mythologischen Zusammenhang von nationaler Identität und der alimentären Substanz des Volkskörpers hat Roland Barthes in seinen *Mythen des Alltags* am Beispiel Frankreichs gültig beschrieben: Siehe den Essay *Beefsteak und Pommes frites* (Barthes 2012: 100–102).

welche ‚Wahrheit‘ das identifikatorische Denken des Protagonisten uns vor Augen führen soll: letztlich nämlich die, dass der Einzelne und mithin wir alle sein/unser Leben lang „gestopft“ wird/werden – d. h. eine ‚Wahrheit‘, die zunächst vor allem März selbst und in Verlängerung dieser rein persönlichen Aussage ‚uns alle‘ als jeweiliges Ich-Opfer betrifft. Schlussfolgerungen, die dagegen die objektiven (weit über alle Subjektivität hinausgehenden!) Grundlagen unserer Ernährung und unseres Wohllbens betreffen, werden aus dem Gi-gack-Exempel eigentlich nicht gezogen. Und dieser Modus der Subjektivierung ist es überhaupt, der März’ (und *Kipphardts*) Gesellschaftskritik zugrunde liegt. „Subjektivität“ ist denn auch eine zentrale Kategorie von Kipphardts Poetik⁶, und ein Anliegen dieser Arbeit unter anderen ist es, zu zeigen, wie solche künstlerische Subjektivität, gerade auch im Zusammenhang mit der Wahnsinns-Thematik, wie die Auflösung der Subjekt-Objekt-Grenze in der künstlerischen Praxis (auch bei Sebald) weniger auf utopische Befreiung und kritische Dekonstruktion als auf die ego-zentrierte Konsolidierung der eigenen Künstler-Identität hinausläuft. Ich versuche, solche Kritik auf eine nicht denunziatorische Art umzusetzen, habe auch keineswegs Polemik oder Verriss im Sinn; es geht mir vielmehr darum, die in der Wahnsinns- und Traumthematik besonders virulente Problematik der Grenzüberschreitung in ihren verschiedenen, positiven wie negativen Aspekten möglichst differenziert auszuleuchten und das, was ich als Scheitern der Autoren in Bezug auf bestimmte poetologische Ansprüche werte, sozusagen als ein *tragisches* Scheitern zu deuten, statt es auf so etwas wie die ethische oder ästhetische Schlechtigkeit des jeweiligen Autors zu verbuchen.

März vermag kaum anders als identifikatorisch und subjektzentriert zu denken. Letztlich ist ihm die Gans, das Opfer der familiären Gewalt, nur Sinnbild seines eigenen Leidens. Die über den individuellen Fall des Protagonisten hinausgehende ‚Wahrheit‘, die wir solchermaßen erfahren, wäre wohl dahingehend zu paraphrasieren, dass wir alle keineswegs die freien, selbstbestimmten Subjekte sind, als die wir uns gerne denken, sondern fremdbestimmte, von Systemzwängen und kulturellen Soll-Vorgaben geformtes ‚Menschenmaterial‘, das die Selbstreproduktion des sozioökonomischen Systems befeuert, statt auf so etwas wie Selbstverwirklichung oder *pursuit of happiness* hoffen zu dürfen. Eine Mystifikation, mit der wir alle uns selbst und uns gegenseitig belügen, soll durchschaut und durchbrochen werden. Das ist die transindividuelle Wahrheit, die das Ich-Gleichnis der Gans uns vermitteln soll. So wird aus dem Bild des gequälten Tiers ein Sinnbild, das allenfalls auf ein ‚Wir‘ erweitert, auch so aber nicht auf ein ‚Du‘ bezogen ist (das Du wäre die Gans).

⁶ Siehe Fischer 1999: 29 ff.

Freilich wäre zu fragen, ob das, was wir Mitgefühl nennen, nicht vielleicht grundsätzlich auf einer Ich-Projektion beruht, bzw. ob ein empathischer Affekt, der sich letztlich doch eher aus dem eigenen Selbstempfinden als aus der ‚selbstlosen‘ Anteilnahme am Leiden des Anderen speist, nicht zumindest als ein positiver Nebeneffekt Wirkung immerhin zu begrüßen sei. Dagegen lässt sich schwerlich etwas einwenden. Hier geht es allerdings nicht um Fragen pragmatischer Realo-Ethik, sondern um die poetologische Frage, ob und wie Literatur (in ihrer Beschäftigung mit psychopathologischen Problemen) einen besonderen Zugang zu einem wie auch immer gearteten ‚Anderen‘ zu eröffnen vermag; und ich vertrete in dieser Arbeit die (gewiss normative) These, dass die traditionellen künstlerischen Techniken der Symbolisierung subjektbezogener Bedeutungen in Bildern der ‚äußeren‘ Welt als wenig ‚fortschrittlich‘ zu beurteilen sind in Hinblick auf eine genuin dialogische Erkenntnishaltung und auch ganz konkret in Hinblick auf das Projekt der Entmystifizierung, das die Autoren sich (auch mit dem geliehenen Pathos des Wahnsinns) explizit vorsetzen.

Die Episode mit der Weihnachtsgans erinnert sehr stark an eine Episode aus einer von Herbecks Selberlebensbeschreibungen, die Gisela Steinlechner und in der Folge Sebald kommentiert haben, die Kipphardt aber in *März* (auch in späteren Bearbeitungen) nicht aufgegriffen hat. Dies ist bemerkenswert insofern, als Kipphardt den Text, in dem die Episode steht, gekannt und in *März* auch verwendet hat. Es handelt sich um einen Prosatext, eine Art (Schul-)Aufsatz, den Herbeck laut Inhaltsverzeichnis der *Gesammelten Texte* am 16.01.1970 geschrieben hat, offensichtlich auf die Anweisung hin, einen Lebenslauf oder einen autobiografischen Text zu schreiben; Ergebnis ist ein für Herbecks Verhältnisse überdurchschnittlich umfangreicher Text (drei Druckseiten Prosa) mit dem Titel „Mein Leben“ (HGT 90–92):

Zunächst erzählt der mit „Alexander“ Unterzeichnete in kurzen Absätzen, die jeweils kaum mehr als zwei, drei Sätze umfassen, sehr kursorisch, im einzelnen Detail aber zugleich hyperreal, von seinen ersten Lebensjahren. Nach der Analyse von Gisela Steinlechner inszeniert dieser erste Teil des Lebensabrisses eine Art Mythos des eigenen Lebens, in dem der (auf die psychische Krankheit und die daraus folgende Anstaltsexistenz zu beziehende) zentrale Tatbestand der Isolation und Passivität rückwärts bis zum Beginn der eigenen individuellen Existenz verlängert und damit als Fundamentalfaktum derselben hypostasiert wird.⁷ Gleich der zweite Absatz, der noch im Kontext der allerersten biografischen Phase, der Säuglingsexistenz steht (ich zitiere den Beginn des Texts und die folgenden beiden Absätze mit), gibt aber eine merkwürdige Information:

⁷ Cf. Steinlechner 1989: 162 f.

Mein Leben

Als Kind hatte ich mich in einem Deckerl befunden. Auch einen Wagen hatte ich wo ich geschoben wurde.

Ein Forstadjunkt hatte für mich eine Wildente geschossen. Er schaute mir in die Augen – Ich hatte auch einen Stoppel.

Das Deckerl, das ich hatte, war blau. [...]

Irgendjemand schüttete mir kaltes Wasser auf die Stirn. Da war das die Taufe.

[...] (HGT 90)

(Dies nur, um einen ungefähren Eindruck vom Erzählduktus zu vermitteln.) Gleich zu Beginn des Lebens wird bereits dem Säugling als eine Art Opfer⁸ „von einem ominösen ‚Forstadjunkten‘“⁹ eine erlegte Wildente dargebracht. Nach diesem magischen Akt ist es eigentlich nur folgerichtig, wenn unter den zehn Berufen, die der Erzähler, viel später im Text, erlernt zu haben angibt – und zwar, den logisch nicht ganz einwandfreien Zeitangaben zufolge, in (oder ab?) seinem dreizehnten Lebensjahr nachmittags nach der Schule –, neben „Dreherhandwerk“, „Schlosserhandwerk“, „Hutmacher“, „Bauer“, „Landwirt“, „Friseur“ „und noch einiges mehr“ die Professionen „Fleischer“ und „Wurstmacher“ hervorrangen und wenn der Erzähler resümiert: „Der Jägerberuf war mir neben der Fleischhauerei der Liebste Beruf.“ (HGT 91) – Ansonsten besteht der Lebenslauf, abgesehen von einigen sehr summarischen Angaben über das Schul- und Familienleben („Wir spielten Völkerball. [...] Zu Hause mußte ich immer das Geschirr abwaschen und für den Dessert sorgen“) sowie die Teilnahme an der „Thierenschaft“ der Pfadfinder, fast ausschließlich aus Reminiszenzen an kleinere und größere *Ausflüge*, Familien- und Schulausflüge: Zoobesuch, Städtereisen nach Wien und Budapest, Autobusreisen ins Gebirge und dergleichen, was jedes Mal nach dem Schulaufsatz-Topos „Mein schönstes Erlebnis“ geschildert wird.¹⁰ Die Zeit nach dem Schulaustritt im Alter von 16 bringt immerhin noch ein Klavier-Studium und steigert die inflationär gepriesene Schönheit des Lebens nochmals, mündet aber, nach einer offenbar gänzlich inhaltsleeren Zeit „daheim“ (92), ins psychiatrische Krankenhaus, mit dem schönen ätiologischen Vermerk: „Meine Ältern waren an Allem Schuld.“ (92) Nun ist der Erzähler fünfzig Jahre alt (wie Herbeck in Bezug auf sein eigenes Alter korrekt angibt) und seit 25 Jahren hospitalisiert. Diese 25 Jahre werden iterativ anhand des sich alle Jahre wiederholenden Weihnachtsfests resümiert und mit überschwänglichem Dank an die Anstaltsleitung quittiert, was Steinlechner sicherlich völlig zurecht als Höflichkeitsmanierismus deutet, der genau das Gegenteil des Gesagten meint. Die insgesamt

⁸ Steinlechner 1989: 166.

⁹ Ibid.

¹⁰ Steinlechner 1989: 165.

ohnehin kursorisch gesinnte Erzählzeit vergeht mit Annäherung an diesen dauerweihnachtlichen Endzustand zusehends schneller. Den einzelnen Lebensjahren, an denen der Erzähler sich auf seinem Durchgang durch das eigene Leben entlanghangelt, wird in der (doch fast ein Jahrzehnt umfassenden) Zeit seit dem Schulaustritt mit sechzehn bis zur Dauerhospitalisierung mit 25 immer weniger Platz eingeräumt, bis schließlich die letzten fünf, sechs Jahre in drei oder eher zweieinhalb kurzen (und zunehmend informationsarmen) Sätzen abgehandelt werden. In diesem äußerst spärlichen Erzählzusammenhang stechen zwei biografische Perioden besonders ins Auge, in denen wiederum Tiere (die in diesem Lebensabriss, in Relation zu den Menschen und der Gesamtlänge des Texts, ohnehin überaus zahlreich vorkommen¹¹) im Zentrum stehen. Im 17. und 18. Lebensjahr hat das Erzähler-Ich, seinen eigenen Angaben zufolge, nichts weiter getan, als Klavier zu spielen und „dieses Geflügel der Großmutter“¹² zu füttern. In dem spärlichen Kontext kurzangebundener iterativer Erzählsätze scheint dieses letztere Detail insofern besonders signifikant, als es, inhaltlich redundant, gleich *zweimal* ausgeführt wird: „Dann fütterte ich wieder die Hühner und den Zwerghahn samt Familie. Das war das 18. Lebensjahr.“ (92) Das klingt in der Tat idyllisch, aber freilich nicht gerade nach dem, was es zu einer erfolgreichen sozialen und beruflichen Karriere zumal nach Beendigung der Schule braucht. In der Verkürzung hat man fast den Eindruck, die ausschließlich musische und tierlieb-friedfertige Betätigung und Neigung, die der ehemalige Jäger und Fleischhauer gegen sein zwanzigstes Lebensjahr entwickelt, sei es gewesen, die ihn ganz kurz darauf scheinbar unvermittelt „ins psychiatrische Krankenhaus“ gebracht hat. Näheren Aufschluss gibt der Text nicht, außer der unanfechtbaren Aussage, die Ältern seien an Allem Schuld gewesen.

Aus den hinteren Häusern
den Narren traf ich.
[...]
Liebe
sah ich ihm an im Gesicht,
als die Henne mit Küken kam:¹³

So porträtiert Johannes Kühn – wenn die Assoziation gestattet ist¹⁴ – die Gestalt des harmlosen Dorf-Irren. Sensibilität, Sanftheit und Untauglichkeit sind seine zentralen

¹¹ Cf. den Abschnitt S. 166 f. in Steinlechners Kommentar.

¹² Rein formal-grammatikalisch bezieht sich „dieses Geflügel“ im syntaktischen Gefüge auf die im vorigen Satz erwähnte Klavierlehrerin „Frau Göschl“, was immer man daraus machen will.

¹³ Aus *Der Narr* in Kühn 1990: 100.

Eigenschaften, die mit Kipphardts Porträt des „Schizos“ in manchem übereinstimmen. Den Baum grüßt der Narr mit „der Herren Feierlichkeit“, die Hühner mit Liebe, und kreatürliche Angst schreibt sich in sein „sanft Gesicht“, als ein stürmischer Wind aufkommt, den durch magisches Trommeln zu vertreiben sein höchstpersönliches Amt ist, womit er eine apotropäische Aufgabe übernimmt, die gewiss die gesamte Gemeinschaft schützt, was diese aber natürlich nicht sieht und auch nicht anzuerkennen vermöchte.

Er war beschäftigt,
er lebte den Morgen,
er lieb ihn nicht einem andern
in Arbeit.¹⁵

Das kommt Kipphardts ‚Ätiologie‘ der psychotischen Abweichung schon ziemlich nahe. Um aber zurückzukommen auf Ernst Herbecks Selberlebensbeschreibung: – Die Zeit vor dem allmählichen Zum-Erliegen-Kommen alles Bewegt-Erzählbaren (d. h., nach den im Text selbst gegebenen Zeitangaben, die ersten 16 Lebensjahre) wird fast ausschließlich durch die erlebten und erinnerten Ausflüge – offenbar das einzig Erzählenswerte (oder Erzählbare?) – repräsentiert. Von den Zeiträumen *zwischen* den Ausflugsfahrten erfährt man nur sehr wenig. So ist es besonders bemerkenswert, wenn aus diesem Erzählkontext eine Episode heraussticht, die sich, dem Text zufolge, im 14. Lebensjahr abgespielt habe und, bis auf einige eher summarische Angaben zum Geschehen in der Schule, das *einzig* darstellt, was aus diesem 14. Lebensjahr berichtet wird. In jener Zeit der „Revolte“ und „Silbernot“ hatte die Familie wenig Geld, und:

Mein Vater war gerade dabei, als meine Mutter einen Hasen bekam und schlachtete. Das Fell wurde abgezogen. Er schmeckte mir zu gut. Das war das 14. Lebensjahr. (HGT 91)

In seinem zweiten Essay über Ernst Herbeck, der nach dessen Tod im Jahr 1991 als eine Art Nachruf publiziert wurde, kommentiert Sebald, in Anschluss an Steinlechners Interpretation des Texts, die Stelle wie folgt: „Gemeint ist natürlich ‚gebracht oder geschenkt bekam‘ zur Aufbesserung der damals nicht eben reichhaltigen Verpflegung. Herbecks kürzere Wendung

¹⁴ Der kleine Seitenblick auf Johannes Kühn scheint mir hier sehr passend, nicht nur im Hinblick auf die zentrale Bedeutung, die dem Thema des Außenseiters bei Kipphardt, Sebald und Kühn gleichermaßen zukommt, sondern auch im Hinblick auf die spezifischen Inhalte, die sich mit diesem Thema verbinden, die psychologisch-ethisch-poetologische Modellierung des Außenseiter-Typus, die bei Kühn in einigen Punkten markante Ähnlichkeiten zur Charakteristik Sebald'scher und Kipphardt'scher Außenseiter-Figuren aufweist.

¹⁵ Ibid.

suggeriert jedoch, daß die Mutter den Hasen bekam, so wie man ein Kind bekommt¹⁶“ (CS 178). – Die Besprechung der Hasenbraten-Episode aus Herbecks Lebenserzählung ist in Sebalds Essay die Schlusspointe einer Argumentation, die versucht, das Motiv des Hasen in Herbecks Texten als Identifikationsfigur einer autobiografischen Privatmythologie zu deuten, in der Herbeck mittels poetischer Chiffren seiner eigenen beschädigten Identität und Pathogenese nachforscht. Die Assoziation, über die die Identifikation funktioniert, ist die Hasenscharte, die ja auch in Kipphardts ätiologischen Rekonstruktionen eine zentrale und emblematische Rolle in der Pathogenese seiner Hauptfigur spielt. Umso bemerkenswerter, dass Kipphardt den gesamten Komplex des Hasen und namentlich die Hasenbraten-Episode in der Selberlebensbeschreibung von 1970 in seiner Ausschachtung des seinerzeit verfügbaren Herbeck-Materials übersehen oder ignoriert zu haben scheint. – Sebalds Argumentation läuft darauf hinaus, den Hasen als das „Totemtier“ Herbecks zu deuten.¹⁷ Herbecks „Hasenscharte“ – äußerlich sichtbare Folge der im Laufe seiner Kindheit und Jugend mehrfach operierten „schweren Mißbildung“ (Lippen-Kiefer-Gaumenspalte)¹⁸, mit der Herbeck geboren wurde und die, so Sebald, „als prämorbidie Behinderung in der Genese und der besonderen Ausformung von Herbecks Schizophrenie wohl eine entscheidende Rolle spielte“ (CS 175). Die nach den zahlreichen Operationen (die an sich natürlich schon eine traumatische, den infantilen Entwicklungsprozess beeinträchtigende Wirkung gehabt haben dürften)¹⁹ als äußerlich sichtbarer Makel, als Narbe übrig gebliebene Hasenscharte sei „ein Identitätsmerkmal“ (175). Den behaupteten Zusammenhang zwischen dem Hasen-Motiv und der Selbstreflexion Herbecks führt Sebald anhand einiger Gedichte aus, von denen eines auch hier nochmal zitiert sei. Das vorgesetzte Thema ist „Die Ehe“. Dem „zu lebenslänglichem Junggesellentum verurteilten Herbeck“ (174) fällt zu diesem Titelstichwort nicht viel ein. So lobt er die Ehe als „vorbildlich f. Mann und Frau / in jeder Hinsicht“ – ein klarer Fall der

¹⁶ Am Anfang des Lebensabrisses benutzt Herbeck die gleiche Wendung in Bezug auf die Geburt seiner Schwester: cf. HGT 90. (Darauf hat bereits Steinlechner hingewiesen.)

¹⁷ Der Bezug auf den Totemismus sollte dabei m. E. nicht zu hoch eingeschätzt werden, will sagen: Man sollte nicht annehmen, dass Sebald eine bestimmte Totemismus-Theorie im Sinne gehabt hätte oder sich, sofern seine theoretischen Quellen identifizierbar sind, sonderlich getreu an ein bestimmtes theoretisches Konzept halten würde. Man darf sicherlich sowohl Lévi-Strauss (der in dem Essay auch explizit genannt wird) als auch Freud voraussetzen: zwei Theoretiker freilich, zwischen deren Positionen doch einige Widersprüche bestehen. (Lévi-Strauss hat sich ja entschieden gegen gängige Vorstellungen über ‚Totemismus‘ gewandt und insb. Freuds *Totem und Tabu* als „Fehlschlag“ beurteilt: cf. Reinhardt 2013: 26 und 93 ff.) Sebalds Verwendung des Totem-Begriffs kommt Lévi-Strauss’ Auffassung vom Totem als *Denkfigur* recht nahe, allerdings schwingen, wie so oft, auch Versatzstücke anderer theoretischer Konzeptionen mit.

¹⁸ Navratil, S&S 88.

¹⁹ Auch Herbecks mündliche Artikulation blieb beeinträchtigt, seine Sprechweise nasal. Das mag ein weiterer Grund dafür gewesen sein, dass Herbeck wenig sprach – was wiederum Navratil dazu brachte, Herbeck durch *schriftliche* Übungen aus der Reserve zu locken und damit seine ‚Dichterkarriere‘ zu begründen. Tatsächlich ließe sich die Primär-Wunde (griech. *trauma*) der Gaumenspalte mithin als (mythisch-ätiologischer) Ursprung sowohl von Herbecks Pathogenese als auch seines Künstler-, seines ‚Dichtertums‘ interpretieren: Eine Deutung recht im Sinne der beiden Autoren, die ihre eigenen Privatmythologien in Herbecks Leben/Werk spiegelten.

Herbeck'schen ‚ironischen Panegyrik‘, die laut Navratils und Steinlechners Einschätzung als Ausdruck einer Verweigerung der gestellten Schreibaufgabe anzusehen ist.²⁰

Die Ehe ist vorbildlich f. Mann und Frau
in jeder Hinsicht. Sie wird meistens ein-
gegangen und geschlossen; nach der Ver-
lobung und. Je länger sie dauert desto
kürzer oder länger oh das Dasein. Eines Hasen
oder so. Die Ehe soll in der Ehe haftbar
gemacht und der Mann größer sein
als jew die Frau. — — — — geführt. (HGT 136)

Sebald zitiert nur bis zum Anfang der sechsten Zeile („oder so.“). Dadurch wird der Hase zur Schluss-Pointe. Tatsächlich taucht er ja recht aprosdoketisch auf, was in der Tat ein Stilmittel ist, das in in Herbecks Gedichten oft als Schlusseffekt eingesetzt wird, nur geht in diesem Fall das Gedicht danach noch etwas weiter, sozusagen antiklimaktisch. Das durch fünf Gedankenstriche isolierte, ganz am Ende des Gedichts anscheinend unverbunden angefügte Partizip „geführt“ ließe sich evtl. deuten als nachträgliche Ergänzung des fehlenden Prädikats nach dem „und“ in Zeile 4; der Satz würde dann lauten (ich wandle die Zeichensetzung leicht ab, um einen rein syntaktisch ‚sinnvollen‘ Satzzusammenhang herzustellen): „Sie (die Ehe) wird meistens eingegangen und geschlossen, nach der Verlobung, und geführt.“ Sebald, der in seinem Essay die letzten drei Zeilen ja ohnehin nicht zitiert (ohne die Auslassung kenntlich zu machen), deutet die Ellipse („Nach der Verlobung und.“) freilich ganz anders: „Was nach dem „und“ passiert, das kann oder mag sich der Schreiber nicht ausdenken. Andererseits aber weiß er, daß das Eheleben schlußendlich hinausläuft auf die Hervorbringung eines Hasen“ (CS 175). Anhand einiger weiterer Herbeck-Texte untermauert Sebald weiter seine (bzw. Steinlechners) These, dass der Hase das „Sinnbild“ sei (174), dem Herbeck den Mythos der eigenen „präexistentiellen Traumatisierung“ (176) einbeschrieben habe. Ganz unabhängig von der Frage, ob und inwieweit diese Deutung plausibel ist in Bezug auf *Herbeck*, so ist die These doch sehr bezeichnend für Sebalds eigenes poetisches Programm: Wie in der vorliegenden Untersuchung vielfach thematisiert wird, sind mythisch-ätiologische Konstruktionen um die eigene Abkunft und Geburt und namentlich auch der Gedanke einer

²⁰ Cf. S&S 150; cf. auch 148 zur Spannung zwischen Anpassung und Negativismus. Herbeck schrieb seine Gedichte, wie Navratil erläutert, „befehlsautomatisch“, d. h. er gehorchte stets, wenn man ihn aufforderte, (weiter) zu schreiben. Steinlechner (1989) zeigt ausführlich, dass diverse Spracheigentümlichkeiten in Herbecks Texten plausibel als Schreibstrategien begriffen werden können, die dem Schreiber das paradoxe Kunststück ermöglichen, dem Schreib-‚Befehl‘ zu gehorchen und ihn zugleich *nicht* auszuführen, also: über ein vorgesetztes Thema zu schreiben, ohne sich darauf einlassen zu müssen. Die ‚ironische Panegyrik‘ ist eine dieser Abwehr-Strategien (wobei sie oft auch den Zweck zu erfüllen scheint, ‚durch die Blume‘ negative Ansichten zu äußern).

vorgeburtlichen (intrauterinen) Traumatisierung Erzählmuster, die in Sebalds autofiktionalem Werk eine zentrale Rolle spielen.

Vor dem Hintergrund dieser Argumentation wird nun die Episode aus Herbecks Lebensbeschreibung von 1970 zur Abbeviatur eines biografischen Sündenfall-Mythos:

„Er schmeckte mir zu gut.“ Die Moral der ganzen Geschichte ist also in zwei Buchstaben aufgehoben. Denn daß er solchermaßen an dem gemeinsamen Familienverbrechen beteiligt war, nicht nur als Opfer, sondern auch als Täter, indem er nämlich mithalf bei der Verspeisung seines Ebenbilds und Namensvetters, das ist das wahre Maß seiner Verstrickung in die finsternen Machenschaften unseres gemeinschaftlichen Lebens. Die Legende vom armen Hasen, die Herbeck als Erklärung für sein schweres Schicksal sich zurechtlegte, ist für den, der zu lesen versteht, eine Leidensgeschichte von exemplarischem Format. (CS 178)

„Für den, der zu lesen versteht“: Ähnlich Freud verweist Sebald hier auf die Überlegenheit (s)einer Interpretationstechnik, die das elementare Drama aus den kleinsten Indizien (re)konstruieren kann. Freilich ist es ein *anderes* Drama als das Familiendrama Freuds. Nicht der Sexualtrieb spielt darin die zentrale Rolle, sondern der Selbsterhaltungstrieb (nicht „Liebe“, sondern „Hunger“). Sogar einer wie Herbeck, der an der Geschichte kaum teilgenommen hat und, unfreiwilliger Weise zwar, von einer Mittäterschaft an dem, was tagtäglich von den Lebenstüchtigeren ins Werk gesetzt wird, verschont blieb, ist tief verstrickt in den Schuldzusammenhang, der da Leben heißt, bloß indem er überhaupt noch ein wenig, und sei es noch so marginal, am Leben teilnimmt.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen erscheint es mir in der Tat bemerkenswert, dass Kipphardt aus dieser Stelle nichts gemacht hat. Dabei gibt es in *März* einen Text, dessen Vorlage erkennbar die Selberlebensbeschreibung von Herbeck von 1970 ist, die Kipphardt in der von Gert Jonke und Navratil herausgegebenen Anthologie *Weltbilder* zugänglich war. Es handelt sich intrafikional um einen von März in der Anstalt verfassten Aufsatz; er steht ganz am Anfang des Kapitels „Rekonstruktion einer klinischen Karriere 2“, das der schulischen Sozialisation des Protagonisten gewidmet ist. Bei Kipphardt trägt der Aufsatz den Titel „Mein Leben in der Schule“. In ironischer Anlehnung auf das (heute ja wieder sehr aktuelle) moralische Ideal des ‚lebenslangen Lernens‘ stellt März sein gesamtes Leben als eine einzige „Schule“ dar, was hier natürlich die Disziplinierung des Individuums meint, seine (quasi-)institutionelle Normierung und Verwaltung: Die Schule beginnt schon lange vor dem Schuleintritt i. e. S. und hört nie auf. Der Text ist größtenteils von Kipphardt selbst verfasst und lehnt sich eher im Duktus als in Wortlaut und Inhalt an Herbecks Lebensbeschreibung an.

Hier, wie in vielen anderen Fällen, hat Kipphardt vor allem den ‚schizophrenen Stil‘ imitiert, die Inhalte aber sehr stark seiner eigenen didaktischen Absicht angepasst. Ist in Herbecks Lebensbeschreibung von der Schule nur im Zusammenhang mit den touristischen Erlebnissen der Schulausflüge und vom eigentlichen Schulalltag nur am Rande die Rede, so beherrscht die Schule in März’ Lebenslauf den gesamten Text. Auch ist Kipphardts Text sehr viel ‚sinnvoller‘, stringenter als eine durchaus rationell konstruierte rhetorisch-ironische Polemik gegen das gesellschaftliche Leben als Disziplinaranstalt. Noch diese von der Vorlage weit abweichende Umsetzung geht aber offenbar von einem Stichwort bei Herbeck aus; in dessen Lebensbeschreibung wird erwähnt, dass er „eine Gehschule“ hatte (HGT 90) – das ist österreichisch für ein Laufgitter für Kleinkinder. Dieses Stichwort baut Kipphardt zum totalitären Zusammenhang einer lebensumfassenden Schulpflicht aus. Schon das Kleinkind, ja wohl bereits das Neugeborene kommt sogleich in die „Schule“. Die „Gehschule“, die bereits eine fortgeschrittene Station in der schulischen Laufbahn ist, wird bei Kipphardt nicht als konkreter Gegenstand (Laufgitter) aufgefasst, sondern wie etwa ‚Grundschule‘ verwendet: „Bekam ein Paar Schuhe und rückte auf in die Gehschule, wo ich sehr schnell avancierte und kam in die Sprechschule.“ (M 42) Auch baut Kipphardt sehr viel explizitere Bezüge zur Zeitgeschichte ein, so in der Schule gehörte Radiosondermeldungen über das Kriegsgeschehen.

Die zweite Hälfte des Lebenslaufs (nach der Schulzeit i. e. S.) ist etwas stärker an konkreten Sätzen aus Herbecks Text orientiert. So übernimmt Kipphardt die Stelle mit den Berufen, bis hinein in die Formulierung. Allerdings wandelt er die Berufe ab: Dreher- und Schlosserhandwerk sowie der Beruf des Wurstmachers und des Jägers finden sich auch unter den von März konfabulierten Berufen, aber im Unterschied zu Herbeck gibt dieser an, auch Tischler und Tierpfleger gewesen zu sein, außerdem „die christliche Seefahrt im Nordmeer und Alaska. Mein liebster Beruf war der des Automechanikers. Ob ich noch Detektiv werden sollte?“ (M 42) Diese Angaben lassen sich z. T. auf die Romanhandlung beziehen – Tierpfleger war März ja tatsächlich, und zwar in der Zeit zwischen seinem zweiten und dritten Aufenthalt in der Anstalt Lohberg, als er auf einer Pelztierfarm arbeitete und die zum Tode bestimmten Tiere freiließ – eine Aktion, die im Kontext des vorliegenden Kapitels relevant ist, denn hier ging März’ Empathie mit den tierischen Opfern zivilisatorischer Gewalt tatsächlich einmal über symbolische Identifikation hinaus. Die Aufzählung zahlreicher ‚Berufe‘, die in Herbecks Lebenslauf als ‚Konfabulation‘ verbucht werden muss, könnte im Kontext von März evtl. auch auf die realen Lebenstatsachen von März’ Biografie bezogen (und ihnen mithin zumindest ein Körnchen Wahrheit zugestanden) werden, denn in der Tat

hatte März ja in der unmittelbar präpsychotischen Krisenphase nach seinem Schulaustritt diverse Gelegenheitsjobs und evtl. auch angefangene, allerdings bald abgebrochene Lehren durchlaufen. Das formale Merkmal der eine katastrophale Entwicklung suggerierenden zunehmenden Verkürzung der Erzählzeit und Verarmung der Information (je näher das Erzählte dem Zeitpunkt des Ausbruchs der Psychose kommt), übernimmt Kipphardt von Herbeck. Wo es bei diesem heißt, er habe in dieser ledigen Zeit die Hühner und den Zwerghahn gefüttert und Musik studiert, schreibt März: „Studierte Philosophie und das Fabrikleben“ (M 42) – letzteres ist auf März' Tätigkeit als Fließbandarbeiter bei MAN zu beziehen, ersteres auf seine gewaltsamen Grübeleien und politisch-ökonomischen Selbstaufklärungsversuche, die unmittelbar zum Ausbruch der Psychose führten.

Einmal drinnen in der Anstalt, geht die „Schule“ weiter, wenn auch – wie bei Herbeck – nicht mehr viel zu berichten ist und die 17 Jahre, die bei März seither vergangen sind, mit der 17-maligen Wiederholung des hl. Weihnachtsfests resümiert werden können. Hier ist Kipphardts Text fast identisch mit der Vorlage. Doch ganz zum Schluss nimmt Kipphardt als Pointe nochmals einen montierenden Eingriff vor: Die Ausflüge, die in Herbecks „Autobiografie“ den Großteil der Textmasse ausmachen, kommen in Kipphardts März-Aufsatz gar nicht vor; nur ein einziger der bei Herbeck erzählten Ausflüge wird übernommen und ans Ende des Texts versetzt. Bei Herbeck ist die Rede von einer im letzten Schuljahr (als Abschlussfahrt?) unternommenen Busreise in die Alpen, die zuletzt am *Obersalzberg* vorbei nach Salzburg führt. Daraus wird bei Kipphardt „eine Reise ins Berchtesgadener Land, am Obersalzberg vorbei“, die sich März in seinem (ja, wie alles, was März schreibt, an seine psychiatrischen Aufseher gerichteten) Aufsatz „Im letzten Jahr“ wünscht. Tatsächlich wird eine Reise ins Gebirge kurz vor dem Ende seiner Geschichte stehen – das Bild des Gebirges scheint, buchstäblich im letzten Jahr, als ein utopischer Raum am Ende seines Lebens auf. Doch der Topos Obersalzberg – Sitz von Hitlers *Berghof*, „Führersperrgebiet“ und zweiter Regierungssitz des nationalsozialistischen deutschen Reichs (eine Konnotation, die Kipphardt zweifelsohne intendierte) – dräut über diesem Traum von den blauen Bergen wie ein böses Omen. Die Bilder der ins Schneeweiße zielenden Sehnsucht – sei es eine bloß touristische oder eine utopische – werden überblendet mit dem Bild des Totalitären, auf dessen Nenner man März' Erfahrungen in der „Schule des Lebens“ (43) bringen kann.

Vom Geflügel der Großmutter oder dem Hasenbraten ist bei Kipphardt nichts zu lesen. Dabei stellt er die Hasenscharte durchaus ins Zentrum seiner ätiologischen Rekonstruktionen und namentlich auch der „metaphorischen“ Verdichtungen („Wahnhalte“), mit denen der Psychotiker seine eigene Geschichte assoziativ-symbolhaft bearbeitet. Doch konzentriert sich

Kipphardt im Falle der Hasenscharte nicht auf das Wort selbst – ein Verfahren, das ihm sonst durchaus geläufig ist und häufig angewendet wird in *März* (zur experimentellen Methodik des Herumspielens mit Wörtern siehe unten!) –, sondern auf körperbezogene Assoziationen um die Form der Hasenscharte. So kommt Kipphardt nicht auf den Motivkomplex des Hasen, sondern auf den der „Fotze“.²¹

Dem semantischen Gehalt der Hasenbraten-Episode entspricht bei Kipphardt die Episode mit der Weihnachtsgans. Immerhin ist März nicht imstande, sie zu verspeisen, im Gegenteil zum anderen Alexander, der sein brüderliches Totemtier offenbar mit gutem Appetit verzehrt (was freilich die Komplexität und das semantische Potenzial der Szene erheblich erhöht). Allerdings greift der rationalistischer konstruierte Zusammenhang zwischen März und der Gans letztlich doch kürzer als der mythische zwischen dem Ich und dem Hasen bei Herbeck, indem nicht – wie in Sebalds Deutung der Hasenbraten-Episode – die Grundlage von Leben schlechthin in ein düsteres Licht gerückt wird, sondern bloß ein von März explizit erläuteter bildhafter Vergleich („gestopft werden“) die historisch-spezifische, gesellschaftliche Problematik des (im marxistischen Sinne) entfremdeten Daseins anschaulich macht. So bleibt, auch wenn März explizit sagt: „die Gans war ich“, die Grenze von Subjekt und Objekt bestehen, jedenfalls insofern die Grenze zwischen *Signifikant* und *Signifikat* (Pictura und Subscriptio) eindeutig zu bestimmen bleibt: Die Gans ist letztlich nur Signifikant, wenn auch die symbolische Identifikation immerhin ganz realiter die Verweigerung der Teilnahme am blutigen Familienritual bewirkt.

[iii.] **Empathie & konkrete Praxis** Diese *praktische*, im konkreten Handeln sich äußernde Empathie für den nichtmenschlichen Anderen wird in *März* verschiedentlich vorgeführt, und es wäre gewiss eine mehr als ausreichende Wirkung, wenn das praktische Beispiel des empfindsamen Protagonisten trotz aller ästhetischen und argumentativen Widersprüche, die im Folgenden noch aufzuzeigen sind, als Applikations-Vorlage den einen oder anderen Leser zur Imitatio anleiten würde. Freilich bleibt März' Parteinahme etwa im Falle der Pelztierfarm-Episode, in der er als Befreier der Waschbären und Nerze aktiv wird, auf der Ebene eines letztlich fast eher privaten Aktionismus, dessen konkreter Nutzen für eine Abschaffung der Ausbeutung selbst im Falle öffentlichkeitswirksamer Aktionen bekanntlich äußerst fragwürdig ist, und insgesamt, so würde ich sagen, wird das Thema der gegen nichtmenschliche Tiere gerichteten Gewalt in *März* nicht entwickelt und bleibt auf dem Niveau einer bloß funktionalen, der

21 Cf. meine Analysen zum Christus-Komplex in *März* in Kap. II/3.

Figurencharakterisierung dienenden Anekdotik, die die Empfindsamkeit und authentisch-ethische Güte des Protagonisten illustriert, sodass das Tier als Signifikant dienstbar bleibt.

Anzufügen wäre hier – apropos Pelztiere und sozusagen der Vollständigkeit des Bestiariums halber – noch, dass es eine Stelle in *März* gibt, an der immerhin Kaninchen, wenn schon nicht Hasen, eine Rolle spielen. In einer Notiz, die keiner der intradiegetischen Erzählinstanzen eindeutig (wahrscheinlich aber der Figur des Zivildienst leistenden Soziologiestudenten Öchsel, dessen Redebeiträge sich größtenteils aus Erving Goffmans anstaltssoziologischer Studie *Asyle* speisen) zuzuordnen ist, wird folgende Beobachtung berichtet:

Es gibt im hiesigen Anstaltsgelände auffallend viel [sic] Wildkaninchen, und sie laufen nicht weg. Der Grund ist, die Patienten begegnen den Tieren rücksichtsvoll, viele bringen von ihrem Essen Sachen mit, die Kaninchen mögen, und ich sah nie, daß die Tiere vor den Patienten verjagt oder geängstigt wurden. Ich beobachtete, wie hochgradig regredierte Patienten sich viel Mühe gaben, mit den Kaninchen in Kontakt zu kommen. Sie zeigten dabei große Geduld und offenbarten Gefühle, die ihnen niemand mehr zugetraut hatte. (M 105)

Wo Zwischenmenschlichkeit durch den systemischen Gewaltzusammenhang deformiert ist, kann authentische Kommunikation auf einer elementaren Ebene noch in der Begegnung zwischen Mensch und Tier (d. h. zwischen Angehörigen verschiedener tierischer Spezies), zwischen Kreatur und Kreatur sich Bahn brechen. Gehört dies eigentlich zwar in den realdystopischen Zusammenhang einer gebrochenen, freiheitsberaubten Menschlichkeit, so ist es doch ein schönes Bild, dessen leise utopische Anklänge eine schönere Zukunftsmusik machen als die bloß metaphorisch funktionalisierten Tier-Bilder, die sich sonst im Roman finden. Wenn dereinst *der Mensch dem Menschen ein Helfer* sein wird, so lautet der Ausblick bei Brecht²², aber warum sollte eigentlich der Mensch allein dem anderen *Menschen* ein Helfer sein? Es gibt aber leider nicht viele solche Beispiele im Kipphardts Roman, und ich werde gegen Ende dieses Kapitels versuchen, eine Begründung und Erklärung dafür zu geben, warum diese Ebene sowohl in der kritischen wie in der utopischen Reflexion bei Kipphardt nicht erreicht werden kann.

[iv.] **Zum Bildkomplex des Kannibalismus** Zunächst aber will ich noch etwas im Bereich der *Zwischenmenschlichkeit* verweilen; denn es stimmt doch immerhin, dass solche anti-speziesistische Zukunftsmusik von weither und sehr leise nur in die Gegenwart herüberwehen

²² Cf. Brecht 1988: 87.

kann, solange diese noch immer geprägt ist von einer im gar nicht allzu metaphorischen Sinne *kannibalischen* Interaktion der Menschen *untereinander*. Die Assoziationen, die in der Identifikation mit der Weihnachtsgans bei Kipphardt und mit dem geschlachteten Hasen bei Herbeck angelegt sind, weisen ja durchaus auf das Signifikat des Kannibalismus. Es gehört zu den produktiveren Funktionalisierungen eines ‚pathologisch entregelten‘ Denkmodus in Kipphardts Roman, wenn März an Wortbedeutungen, Sprachbildern, Redensarten und dergleichen herumrätselt, um gleichsam per Kurzschluss eine Wahrheit über unsere Gesellschaft aufflackern zu lassen. Sebald beschreibt dieses Verfahren in seinem Essay über Peter Handkes Erzählung von der *Angst des Tormanns beim Elfmeter* (der hier nicht zuletzt insofern einschlägig ist, als darin der ausführlichste Kommentar enthalten ist, der von Sebald zu Kipphardts *März* vorliegt, siehe Einleitung). Im Rahmen seiner Überlegungen zu einer literarisch-narrativen, fiktional-kasuistischen Psychopathologie, die heute wohl unter dem Schlagwort vom ‚Wissen der Literatur‘ (Wissenspoetik) subsumiert würden, geht Sebald u. a. auf sprachtheoretische und -psychologische Probleme ein. Eine „Symptomatologie der Entfremdung“ und „Phänomenologie des Angstverhaltens“ (BU 124, 120) entwickle Handke anhand der Geschichte von der Denormalisierung des ehemaligen Torwarts Bloch, und in dieser narrativen Wissenschaft sieht Sebald verschiedene Theoreme aus Rudolf Bilz’ *Paläoanthropologie* bestätigt. So erklärt er u. a. den Wahrnehmungs- und Deutungszwang, dem Handkes Figur verfällt, als „Schwellenerniedrigung“ im Bilz’schen Sinne, d. h. als ein Missverhältnis zwischen innerer Erlebnissbereitschaft und äußerer Realität (Subjekt und Umwelt), bei der die Umwelt *überbedeutsam* wird: eine Art Hyper-Semiotismus. Dieser betrifft grundsätzlich auch (seiner biologischen Herkunft nach wohl sogar primär) die außersprachliche Wahrnehmung (Hypersensorik), aber Handkes Text demonstriert den Interpretationszwang, durch den buchstäblich alles *merk-würdig* (beunruhigend) wird, vor allem auf dem Gebiet der Sprache. Die Sprache verliert ihre Selbstverständlichkeit, wird fremd und uferlos; statt fungibel zu sein, entfaltet sie ein Eigenleben, dem der Sprecher oder Empfänger orientierungslos zusieht.

In diesem Zusammenhang zitiert Sebald aus einem der futurologischen Science-Fiction-Essays von Stanislaw Lem, der von Sprachautomaten handelt. Diese Maschinen machten häufig den Fehler der Überinterpretation, indem sie Wörter mit falschen Assoziationen überfrachten (tatsächlich in einer ähnlichen Weise, wie man sie an den oft zwanghaft anmutenden Wort- und Silbenspielen Schizophrener beobachten kann, siehe Navratils Textsammlungen). Zur Auto-Korrektur bedarf es eines beständigen Abgleichs zwischen Wirklichkeit und Sprache – was aber *bei Menschen* schnell in den Wahnsinn führen

könne, weil man eben nie wisse, ob man mittels Sprache tatsächlich über die Wirklichkeit nachdenkt oder nicht vielmehr nur über die Sprache selbst. Angeführt wird dazu der skeptische Gedanke Wittgensteins, viele Probleme der Philosophie seien nur Selbstverknötungen des Denkens und der Sprache ohne Referenz in der Welt. Eine gängige Auffassung der Psychose ist die, dass die dem Denken und der Sprache selbst inhärente Tendenz zu eigenlogischer Auswucherung in der Psychose voll durchbricht, der kontinuierliche kritische Abgleich zwischen Innen- und Umwelt (Realitätsprüfung) abreißt und der Kranke in seiner eigenen Innenwelt versinkt – eben was man als Realitätsverlust bezeichnet. Dass die psychotische Störung als eine *Geisteskrankheit* zu verstehen ist, dass man nämlich am Denken selbst irre wird und seiner Tendenz zur endlosen Gedankenproliferation erliegt, sagt Sebald an anderer Stelle recht deutlich. Im Handke-Essay aber folgt auf die sprachskeptischen Bemerkungen zur mangelnden Verbindung zwischen Denken und Welt eine ganz entgegengesetzte Bemerkung: Das „pathologische Sehen“ sei „die präziseste Form der Wahrnehmung“, auf die wir angewiesen seien wie auch – natürlich – auf die Literatur (122). Bei dem Phänomen der ‚pathologischen Sprachdesintegration‘ gehe es, wie Sebald im Herbeck-Essay ausführt (cf. BU 133), um die *Wiederherstellung* des verlorenen Realitätsbezugs über die Wörter. Gleichwohl besteht die Gefahr, dass die Selbstreferenzialität der Sprache in einen „autistischen Monolog“ (123) führt. Doch selbst dieser ist, wie Sebald wiederum anhand der von Stanislaw Lem „antizipierten“ (123) Sprachmaschinen ausführt, nicht das absolute Gegenteil eines konstruktiven, weltzugewandten Sprachgebrauchs, sondern auf längere Sicht vielmehr die grundlegende Voraussetzung für einen solchen. Die in Lems Science-Fiction-Essayistik beschriebenen Sprachcomputer brauchten, so führt Sebald aus, „Erholungsperioden [...], in denen sie ‚mangels konkreter Programmdirektiven‘ in ein spezifisches ‚Lallen‘ verfallen durften, für das sich bald schon die Bezeichnung ‚Maschinenträume‘ einbürgerte“ (123).²³ Diese ‚Träume‘ – nicht nur der ‚Schlaf‘ der Maschinen, sondern auch seine unsinnigen Produkte bzw. der Vorgang, dem sie entstammen, eben das ‚Träumen‘ – haben die kybernetische Funktion der Regeneration. So kommt „dem autistischen Monolog im kreativen Haushalt der Maschinen eine positive Funktion“ zu, die ihre weitere Leistungsfähigkeit gewährleistet. In Sebalds Argumentation kann man das auch als Reflexion auf „das noch immer nicht zureichend geklärte Verhältnis zwischen pathologischer Apperzeption und künstlerischer

²³ Die Zitate in Sebalds Text aus Lem, *Imaginäre Größe*, Frankfurt 1981, S. 57 (BU, Endnoten, S. 195). Das epische Präteritum in Sebalds Paraphrase rührt daher, dass Lem seine linguistischen Reflexionen im fiktiven Rahmen einer (auf das Publikationsjahr 2009 vorausdatierten) Literaturgeschichte der „Bitischen [i.e. der von Computern verfassten] Literatur“ anstellt, also als Erzähler-Philologe rückblickend, historiografisch spricht.

Gestaltung“ (123) verstehen. Es geht hier also um die klassische Fragestellung der Pathografie: um den Zusammenhang zwischen pathologischer Normabweichung und Kreativität. – „Jede wirkliche Entdeckung hat den abweichenden Blick zur Voraussetzung“, heißt es in einer Notiz Koflers (M 148).

Nun führt Sebald in den einleitenden Überlegungen zu seinem Handke-Essay Kipphardts *März* ja als ein Negativ-Beispiel an, gegen das er Handkes vorbildlichen Umgang mit dem Thema abgrenzt. Gleichwohl lassen sich bei einer eingehenderen Betrachtung auch in *März* Beispiele für das beschriebene Verfahren eines assoziativen Herumrätseleins am Material der Sprache finden, die durchaus zu produktiven Ergebnissen nach Sebalds Geschmack führen. So weist etwa der folgende Gedankengang aus einem der Aufsätze, die März gleichsam als therapeutische Hausaufgaben verfasst, eine gewisse Verwandtschaft auf zu einem von Sebald im Rahmen einer Rezension zu einem Kafka-Bildband zitierten apokryphen Brecht-Bonmot, demzufolge die Kultur ein Palast aus Hundescheiße ist:

Geschäfte.

März durfte, erinnert er sich, nie lange auf dem Klo sitzen, nie diese Ruhe genießen. Verfolgte das endlose Muster des braun-schwarzen Ölanstrichs und hätte still einschlafen mögen, aber es machte der Vater im Kleinhirn Blitzlichtaufnahmen von meinem großen Geschäft. Wer war der Geschäftspartner? Stieß ich einen schönen Posten Ware ab? Oder einen faulen? War großes Geschäft ein faules? War ich vielleicht der Esel-streck-dich der Familie? Prüfte ich meine Ware, schrie jeder, nein, dieses Schwein. So lernte März die Sauberkeit, Abscheu vor Scheiße und Pisse, vor großem und kleinem Geschäft. So wurde März kein Geschäftsmann. (M 193)

Dieses kleine Reflexionsstückchen illustriert – sehr gelungen, wenn die private Meinung gestattet ist –, wie aus einer Kombination von gedankenlosem Sprachgebrauch und normativer, auf Sekundärtugenden fixierten Erziehungsmoral ganz folgerichtig eine Demontage des eigenen kulturellen Wertesystems hervorgeht. Die humorige und zugleich euphemistisch-prüde Redensart vom ‚kleinen und großen Geschäft‘, die März hier spielerisch einmal ganz ernst nimmt, denunziert – ohne dass dies im Geringsten von den Erziehungspersonen beabsichtigt wäre, ja ganz gegen deren Absichten – das Ziel des gesamten Erziehungsprojekts, das Kipphardt, Kofler und März einstimmig als die Herstellung des ‚geschäftstüchtigen‘, des ökonomisch verwertbaren Menschen identifizieren, als eine mit dem Schmutzigsten, gleichsam dem Schambereich der kleinbürgerlichen und symbolischen Werteordnung identische Angelegenheit. Dass dabei das Märchenmotiv vom Goldesel anklingt, ist im Kontext des Assoziationsspiels bezeichnend, bieten sich doch gerade die

traditionellen Überlieferungen für eine endloses offenes Bricolage-Spiel mit Sinnpotenzialen an, wie in der vorliegenden Untersuchung an Sebalds und Kipphardts Mythenkontrafakturen vielfach gezeigt wird. Der Gold schießende Esel verbindet die Fäkalsphäre direkt mit der des edelsten Materials, des höchsten Guts im kapitalistischen Wertesystem. Die scheinbar unschuldige Frage „War großes Geschäft ein faules?“ deutet hinreichend an, dass diese Assoziation nicht bloß eine unsinnige, allein durch die Redewendung gestiftete ist. Vielmehr erscheint die Redewendung als unbewusste Weisheit der Umgangssprache, gleichsam eine Art Freud'scher Versprecher der Kultur, die in der scheinbar harmlos-humorigen Redewendung die Wahrheit über sich selbst ausplaudert. So erscheint die Funktion der bürgerlichen Sauberkeitsmoral, die sich gegen eine scheinbar ganz reale, physische Unreinheit richtet, als eine rein symbolische, kompensatorische, nämlich die Verschleierung des *wahrhaft* Schmutzigen, der systemtragenden Gewalt. – Obwohl Kipphardt durch März und Kofler allenthalben gegen die Psychoanalyse (als einer bürgerlichen Klassenmoral verhaftet bleibender) polemisiert, übernimmt er – weil ihm das eben gut ins Konzept passt – die Freud'sche These von der Zuordnung des Geldes zur analen bzw. fäkalen Sphäre (explizit cf. M 106). Das Endprodukt, die Ausbeute der Geschäfte, die allenthalben gemacht werden, ist Scheiße: das Endprodukt des Verdauungsprozesses, mit dem das System sich die Individuen einverleibt.

In der gesellschaftlichen Praxis bedeutet das allerdings, dass der einzelne Mensch selbst stets die Vernichtung anderer ins Werk setzen muss, denn das System, das März einmal die „Verzehrmaschine“ nennt (132), wird doch von niemand anderem als von den Menschen selbst in Gang gehalten. Wer selbst hochkommen will, muss notgedrungen früher oder später andere in die Pfanne hauen, und sei es bloß passiv-indirekt, indem er den Gesamtzusammenhang erhalten hilft (cf. 131 f.). So ist das Geld auch das fäkale Endprodukt eines kannibalischen Verdauungsprozesses, in dem der Mensch seinesgleichen frisst. Daher beunruhigt sich März – völlig zu Recht, wie man bei nüchternem Verstand eigentlich sagen muss – unter anderem auch darüber, dass ganz geläufig, ohne, dass irgendjemand das seltsam fände, Abbilder von Menschen aus Schokolade, Gebäck oder dergleichen als Festschmaus gereicht werden. Am Ende des Kapitels „Beschreibung einer klinischen Karriere 1“, im Kontext einer Reihe von nach der Krankenakte zitierten Äußerungen aus der Zeit nach März' letzter psychiatrischer Einweisung, die zur Dauerhospitalisierung führte, stehen einige Fragmente zu diesem Thema, die konkret von „Marzipanmenschen“ handeln:

„Wenn ich Marzipan schmecke, habe ich von meiner Mutter gegessen.“ (Wie meinen Sie das?) „Es ist in der Luft ein Dunst von Menschenmarzipan.“ (Wie riecht das?)

„Süß und schwer.“ (Warum geben Sie mir nicht die Hand?) „Berührung ist der erste Schritt zur Menschenfresserei. Die Juden wurden gegessen. Es werden jährlich 50 Millionen Artgenossen gegessen. Man hat das Brot, das gegessen wird, in mein Blut getaucht.“ Er lächelt zu diesen Äußerungen. (Datum) (M 86)

März, Erinnerungen. Der Nikolaus mit Rute brachte mir mehrmals Menschen aus Marzipan. Die wollte ich niemals essen. Wenn sie ganz trocken waren, speichelte meine Mutter sie ein und gab mir von Mund zu Mund. Das war eine Kommunion, das süßliche Marzipan. Und übrig blieben die Knochen, die hölzernen Wurstspieße. (88)

Der Zusammenhang mit der Mutter könnte – mit Blick auf den narrativen Kontext (insb. das in der Kindheitsgeschichte des Protagonisten dargestellte Verhältnis zur Mutter) – etwa so interpretiert werden: Die Mutter spielt in der familiären Primärsozialisation eine ambivalente Rolle. Sie ist zwar eindeutig der dem Jungen zugetane Elternteil, durch den das Kind Liebe und Zärtlichkeit erfährt; da sie selbst sich aber nicht vom gesellschaftlichen Wertesystem zu emanzipieren vermag, fungiert sie letztlich doch als ein Agent dieser Ordnung, für März mit ihren sanften Methoden sogar ein besonders gefährlicher: Nicht nur sabotiert sie die Subjektentwicklung des Jungen, indem sie ihn (wie März' Kindheitsgeschichte deutlich illustriert) symbiotisch an sich bindet und seine Selbstständigkeit damit verhindert; indem sie dem mit einem empfindlichen Bauchgefühl begabten Jungen, dem die Werte der Gesellschaft partout nicht in Fleisch und Blut übergehen, diese zu einem leichter verdaulichen Brei vorkaut, untergräbt sie, sanft und unmerklich, auch seinen Widerstand. Im ein und selben Zuge verhindert sie bei ihrem Sohn die Ausbildung von charakterlichen ‚Tugenden‘, mit denen er in der Welt draußen reüssieren könnte (männliche Härte etc.), und füttert ihm dabei die Werte dieser Ordnung, die ihm im innersten Wesen widerstrebt.

In einem Explorationsgespräch mit Kofler thematisiert März wiederum verschiedene Redensarten, hier moralische Maximen in bildhaft-metaphorischer Verpackung, die er mit einer eigenen metaphorischen Bildung abweist:

März, Exploration. Auf Koflers Frage, warum er heute den ganzen Tag hier im Gang liege und sich nicht rühre, sagte März: „Es liegt soviel auf mir drauf.“

„Was?“

„Zum Beispiel die Luft, die meinen Brustkorb tonnenweise zusammendrückt. Dann quellen die Augen hervor, das ist die Angst der Schuldigkeit. Wer unten liegt wird erdrückt und hört Ratschläge.“

„Zum Beispiel?“

„Du mußt dich frei schießen.“

„Was noch?“

„Vogel friß oder stirb. Hammer oder Amboß sein. Das Recht des Stärkeren.“

„Befolgen Sie diese Ratschläge?“

„Es fehlt mir dazu das Besteck.“

„Was für ein Besteck?“

„Messer und Gabel. Sie wurden erfunden, weil man seinesgleichen nicht mit den Fingern verzehrt. Mir wurde keines zuteil.“ (M 129)

Demzufolge ist Kultur eben nicht viel mehr als eine gewisse *Kultiviertheit* beim barbarischen Verzehr von seinesgleichen. Diese Überlegung wäre im Übrigen selbst dann beherzigenswert, wenn man die März'sche Darstellung von der Gesellschaft als einem kannibalischem Gewaltzusammenhang nicht gelten lassen wollte und bloß vom ganz normalen Verzehr ‚tierischen‘ Fleisches die Rede wäre. Doch diesen Schritt vom metaphorischen zum *tatsächlichen* Fleischverzehr (und darüber hinaus von der zeitgenössischen ökonomischen zu unserer biologischen Existenzgrundlage überhaupt) vollzieht Kipphardt letztlich nicht. In Sebalds Werk dagegen finden sich recht umfassende diesbezügliche Reflexionen. Ich beginne mit einer kleinen Stelle in *Schwindel. Gefühle.*, die sich an die zuletzt besprochene Szene aus *März* gut anschließen lässt, und versuche nach diesem Quereinstieg einen kleinen Rundflug über das Sebald'sche Erzähluniversum als Topographie eines monströsen Verdauungssystems, ausgehend von einer der zentralen ‚pathologischen‘ Visionen in *Schwindel. Gefühle.*, die ich mir für das vorliegende Kapitel aufgehoben habe.

Essen in *Schwindel. Gefühle.* & im weiteren Werkkontext

Als der Ich-Erzähler und Ernst Herbeck (in *All'estero*) auf dem Rückweg von ihrem Ausflug zur Burg Greifenstein durch den Ort Kritzendorf gehen, werden sie von einem schwarzen Hund, einem Neufundländer, erschreckt, der hinter einem Gartentor gegen sie wütet, „völlig außer sich, als wäre er um seinen Verstand gekommen“ (AE 50). Zur Ätiologie dieses Derangements fallen dem Erzähler spontan einige hundepsychologische Hypothesen ein: die „angeborene Sanftmut“ des Tiers sei „durch Mißhandlungen, lange Einsamkeit oder das glasklare Wetter zerstört worden“ (50) – ja, eins davon wird es gewesen sein, irgendwas macht einen immer fertig. Auch die beiden Ausflügler, die am Vormittag schon fast von der Erde abgehoben hatten, sind jetzt, auf dem Fußmarsch zurück nach Klosterneuburg, niedergeschlagen, ohne dass man recht wüsste, warum. Weil der Weg ihnen zu lang wurde, wie es heißt (49). Vielleicht aber auch einfach, weil der Tag zwar bislang gut verlaufen, aber auch früh begonnen worden war und ein Glück oder auch nur Wohlbefinden nie länger als ein paar Stunden hält, sodass jetzt gegen Mittag der Lebensmut schon wieder aufgezehrt ist. Auch

nimmt sich die Mittagsstunde selbst eher gespenstisch aus: „Von den Kritzendorfer war nichts zu sehen. Sie saßen alle am Mittagstisch und klapperten mit ihren Bestecken“ (50) – kein tröstliches Bild der Bewohnheit. Was die beiden Wanderer betrifft, so ist der ‚schwarze Hund‘ wohl nicht zuletzt als Melancholie-Symbol zu verstehen. Der Erzähler, der ja etwas zum magischen Denken neigt, versucht es damit, „einen Schilling als Seelenopfer in den am Gartentor angebrachten [...] Briefkasten“ zu werfen (50). Eine abergläubische Handlung; ob sie tatsächlich die dann eintretende Beruhigung des tobenden Hundes bewirkt, ist fraglich. Eher ist es vielleicht Ernst, der sich noch einmal nach dem Hund umwendet und ihm einen gleichsam bannenden Blick zuwirft. „Vielleicht“, so der Erzähler abschließend, „hätten wir ihn einfach auslassen sollen. Er wäre dann wahrscheinlich brav neben uns hergegangen, und sein böser Geist wäre in die Kritzendorfer gefahren, in alle Kritzendorfer zugleich, so daß keiner von ihnen mehr einen Löffel oder eine Gabel hätte halten können.“ (50) Wenn es gestattet ist, hier einen kleinen Kurzschluss mit Kipphardts Roman herzustellen, so würde der aus dem Hund in sie übergehende schwarzgallige Geist den sinister klappernden Kritzendorfern also die Fähigkeit nehmen, das Essbesteck zu handhaben, sodass sie notgedrungen einhalten müssten, ihresgleichen zu verzehren. Die beiden Helden selbst haben schon den ganzen Tag keinen rechten Appetit; Ernst stochert in seiner Mehlspeise herum und lässt sie schließlich wohl ganz stehen, und bei der letzten gemeinsamen Einkehr, der Mittagsrast in Klosterneuburg, raucht er dann lieber gleich, statt etwas zu essen (48 f., 55).

Wie in der Sekundärliteratur vielfach diskutiert wurde, jüngst und mit besonderem kritischem Nachdruck in Mario Gotterbarns großer Studie zur *Gewalt des Moralisten*, lässt sich Sebalds ethisches Ideal als ein asketisches beschreiben. Das Thema Essen spielt dabei eine wichtige Rolle. Dass es dabei, wie Gotterbarm meint, vor allem um Fleischverzehr respektive Vegetarismus gehe, halte ich für zu kurz gegriffen. Sicherlich ist es nicht unter der Würde des Geisteswissenschaftlers, solche ‚praktischen‘, konkret gesellschaftspolitischen Fragen mit der Literaturwissenschaft zu verbinden, und auch wenn literarische Werke natürlich keine Verhaltensratgeber oder Lebensstilfibeln sind, muss man anhand literarischer Texte nicht immer nur über ‚Animalität‘ und andere philosophische Konzepte sprechen, sondern kann ruhig auch einmal konkret über *Tiere* nachdenken oder eben darüber, was wir alle Tage eigentlich so in uns hinein stopfen und wo das herkommt; so halte ich auch die Frage der konkreten Ernährungspraxis nicht unter der Würde der Literatur (und schon gar nicht unter der Würde einer akademischen Disziplin, die, nach einer geläufigen Metapher, parasitisch von der Literatur lebt). Gleichwohl ist das Thema Essen bei Sebald in einem anderen als einem ‚bloß‘ ethisch-lebenspraktischen Diskurs verortet, nämlich in einem, wenn

man so will, ‚naturphilosophischen‘. Sebald selbst spricht gern von einem „häretischen“ Weltbild, das er in verschiedenen Essays explizit thematisiert, in seinem erzählerischen Werk eher in symbolhafter oder allegorischer Form evoziert. Einen recht umfassenden Versuch, dieses Weltbild auf einen Begriff (bzw. in einen ideengeschichtlichen Zusammenhang) zu bringen, hat Peter Schmucker (passenderweise ein Mediziner) in seiner umfangreichen Monografie zur Intertextualität bei Sebald unternommen; Schmucker deutet das, was ich hier (gewiss wenig präzise) als Sebalds ‚Naturphilosophie‘ bezeichne, als eine (säkularisierte, atheistische) *gnostizistische Metaphysik*. Das mag als Stichwort zur ungefähren Charakterisierung des intellektuellen ‚Klimas‘ ganz geeignet, auch im Einzelnen z. T. aus dem intertextuellen Zusammenhang begründbar sein, ich möchte dennoch davon absehen, diese Konzeptualisierung/Etikettierung zu übernehmen. Ich verstehe Sebalds ‚naturphilosophisches‘ Denken hier – dem Thema des zweiten Teils meiner Untersuchung entsprechend – als einen Aspekt von Sebalds Projekt einer literarischen ‚Mythenkritik‘. ‚Natur‘ wäre demzufolge als ein „Mythologem“ in Sebalds Sinne aufzufassen, bzw. ein bestimmtes Naturkonzept: die ‚gute‘ Natur als harmonisches Ganzes. Während Kipphardts Kritik sich primär gegen historisch-spezifische *soziale* oder *kulturelle Normen und Wertvorstellungen*, d. h. gegen eine bestimmte Gesellschaftsformation, ein bestimmtes sozio-ökonomisch-politisches ‚System‘ richtet – eben Gesellschaftskritik –, zielen Sebalds Destruktionsabsichten darüber hinaus auch auf die natürlichen Grundlagen, von denen Sebald das kulturelle Handeln determiniert sieht. Im Denken beider Autoren, deren Werke vielfach positiv konnotierte Naturdarstellungen enthalten, wird ein ‚Naturzustand‘ mithin nicht als positive ursprüngliche (Real-)Utopie betrachtet. Kipphardts marxistische Anthropologie, die „Veränderung“, schaffende Tätigkeit als den positiven Zweck menschlicher Selbstverwirklichung auf den Grund seines utopisch-ethischen Programms setzt, muss ‚Natur‘ (zum Teil) als einen ursprünglichen ‚Missstand‘ denken, einen mangelhaften Zustand, der durch menschliche Produktivität und Kreativität *verändert*, ‚überwunden‘ wird. Darin liegt eine zentrale Differenz zwischen den beiden Autoren: Für Sebald ist gerade der Zwang zur ständigen Veränderung das Pathologische an der Spezies Mensch. Doch auch Sebald begreift ‚Natur‘ nicht per se als gut. Vielmehr denkt er die kulturell-zivilisatorische Entwicklung als etwas, das, je weiter es fortschreitet, desto deutlicher sich als bloße Fortsetzung und *Intensivierung* (im Sinne vor allem von Beschleunigung) der destruktiven natürlichen Dynamik ist. Sebald verwendet hier den Begriff der „Entropie“. Die „entropische Tendenz“ natürlicher Systeme wird von den kulturellen Systemen, die doch eigentlich den ‚chaotischen‘ Tendenzen der Natur entgegen arbeiten und *Ordnung* schaffen sollten, fortgeschrieben – und

spätestens an der Entwicklung in der Moderne erweist es sich, dass dieses Fortschreiben mit einer katastrophalen Beschleunigung der „entropischen“ Dynamik einhergeht, d. h. dass das, was aufgrund der größeren Zeitdimensionen der Natur (Jürgen Link spricht hinsichtlich solcher Phänomene, die man gemeinhin als ‚natürliche‘ bezeichnet, von „langdauerstabilen“ bzw. „ultralangdauerstabilisierten“²⁴) allenfalls vom menschlich-‚kurzsichtigen‘ Standpunkt aus²⁵ einigermmaßen ‚im Gleichgewicht‘, ‚stabil‘ und insofern *in Ordnung scheint*, durch den Verlust dieser relativen Mäßigkeit entropischer Dynamik zerstört und durch Konstruktionen ersetzt wird, die mit zunehmender Komplexität immer prekärer werden.

Das ist, in etwa, der Gedankengang, den Sebald in dem bis heute etwas apokryphen Essay *Menschen, Tiere, Maschinen: Zu Kafkas Evolutionsgeschichten* deutlicher als anderswo ausgeführt hat (dazu ausführlicher in IV/8). Im Unterschied zu Kipphardt weitet Sebald sein ‚kritisches‘ Denken – die Frage, ob man überhaupt sinnvollerweise davon sprechen könne, ‚die Natur‘ zu ‚kritisieren‘, sei hier durchaus nicht unterschlagen, bleibt aber dahingestellt – über den Bereich gesellschaftlicher und kultureller Missstände hinaus grundsätzlich auf das Bild aus, das wir uns von der Natur als dem größeren Zusammenhang, in dem menschliches Leben steht, machen. Das Thema und Motiv des Essens gehört zu den zentralen Aspekten des Sebald’schen Naturdiskurses – und zu den diskursiven Schnittstellen zwischen ‚Naturphilosophie‘ und Ethik i. e. S.

[i.] Weltgericht: Stehbüffet Ferrovia Santa Lucia, Venedig, 3.11.1980 In *Schwindel. Gefühle*. erscheint das Thema auf den ersten Blick weniger präsent als in anderen Texten Sebalds. Doch gibt es eine – aufgrund ihres fulminant überzogenen satirisch-allegorischen Charakters – vielzitierte Szene, in der der Erzähler von „unguten Beobachtungen“ und „abstrusen Ideen angegriffen“ wird (AE 79), die eben diesen Komplex zum Thema haben. Sie steht im Kontext der ersten

²⁴ Cf. Link 2006: 112 und passim.

²⁵ Der tröstende Effekt von ‚Kurzsichtigkeit‘ in diesem Sinne ist auch einer der Gründe für Sebalds Wissenschaftsskepsis. Aufklärung im Sinne moderner Naturwissenschaft ist vor dem Hintergrund von Sebalds endzeitfixiertem Denken gewissermaßen die endgültige Zerschlagung jeglicher Ewigkeitshoffnung: die Eröffnung einer im denkbar weitreichendsten Sinne *trostlosen* Aussicht (künftige Zerstörung der Erde und allen Lebens, entropischer „Wärmetod“ des gesamten physischen Universums). Das ist in gewisser Hinsicht die genaue Umkehrung der eschatologischen Spekulation vormoderne-religiöser Art: Dort eröffnet ja erst die *lange* Sicht den Prospekt der Ewigkeit, der uns über die irdische Vergänglichkeit unserer individuellen und kollektiven Existenz hinwegtröstet. In der säkularisierten Kosmologie, wie sie die Physik anstelle der Theologie beschreibt, ist dagegen die unhistorische, d. h. auch nicht *voraus*, in die Zukunft denkende (sondern dem ‚Hier und Jetzt‘ verhaftete), in diesem Sinne ‚kurzsichtige‘ Perspektive die einzig tröstliche. Allerdings gibt es Sebald sehr wohl auch so etwas wie eine ‚eschatologische‘, in gewissem Maße *tröstliche* Voraussicht, die aber als Erlösungshoffnung keine positive Vision mehr zu vermitteln hat, sondern nur noch die im Grunde negative, dass irgendwann einmal endlich alles vorüber sein und damit immerhin auch alles Leiden ein Ende haben wird. Da diese letztere Haltung allerdings stets nah an platter Todes- und Endzeitsehnsucht ist, muss im Rahmen der ästhetischen Ökonomie natürlich auch so etwas wie eine ‚Kritik‘ *dieser* (an sich ja keineswegs unkritisch-affirmativen, sondern als radikal pessimistische, zumal im Rahmen unserer zeitgenössischen ‚positiv denkenden‘ Kultur, durchaus ‚skandalöse‘) Haltung geleistet werden.

Venedig-Episode in *All'estero* – folgt also unmittelbar auf die Episode des zweitägigen lähmungsartigen Aufenthalts im Hotelzimmer am 1. und 2. November 1980, die ich im Ersten Teil eingehend betrachtet habe. Man könnte die etwas bizarren Wahrnehmungen, die „abstrusen Ideen“, die sich dem Erzähler in der auf diesen ungeklärt bleibenden Lähmungszustand folgenden Episode aufdrängen, intrafiktional-psychologisch als Nachwirkungen dieses Zustands deuten, also als Ausdruck einer leicht wahnhaft getönten psychischen Verfassung. Und in der Tat bemerkt der Erzähler hier (was nun allerdings nicht Gegenstand der folgenden Lektüre ist) auch zum ersten Mal jenes ominöse Paar zweier junger Männer, von denen er sich dann im weiteren Erzählungsverlauf verfolgt fühlt (Stichwort Paranoia – auch wenn die beiden später, retrospektiv, mit dem Serienmörder-Duo der „Gruppe Ludwig“ identifiziert werden und damit anscheinend wiederum der Wahn ein „objektives Korrelat“ erhält).

Der objektive narrative Gehalt der Szene, die am Morgen der Abreise am 3. November, noch in Venedig spielt, besteht in wenig mehr als dem, dass der Erzähler vor seiner Abreise am Stehbuffet der Bahnhofscafeteria einen Cappuccino trinkt. Aufgrund der Diskrepanz zwischen diesem prosaischen Gehalt und der überaus dramatischen Form seiner Darstellung sei die Szene hier im Wortlaut und in (fast) voller Länge zitiert:

Das Stehbuffet in der Ferrovia war von einem wahrhaft höllischen Lärm umbrandet. Als eine Art feste Insel ragte es heraus aus der wie ein Ährenfeld im Wind schwankenden Menge der Menschen, die teils zu den Eingängen herein-, teils aus ihnen hinaus-, teils um das Buffet herum und teils zu den ein Stück weit entfernt auf erhobenem Posten sitzenden Kassiererinnen hinüberwogte. Aus Leibeskräften mußte man zunächst, wenn man wie ich eines Billets ermangelte, sein Begehren zu einer der thronenden Frauen hinaufschreien, die [...] in völliger Ungerührtheit über den Häuption der Bittsteller schwebten und willkürlich, wie mir schien, irgendeinen der von den einander durchdringenden und sich überschlagenden Stimmen vorgebrachten Wünsche herausgriffen, indem sie ihn laut und mit einer allen Zweifel vernichtenden Sicherheit noch einmal über das Getöse hinweg wiederholten, ehe sie den Preis des Verlangten, ganz als handle es sich um einen unumstößlichen Schiedsspruch, hinausriefen in den Raum und, ein wenig sich herabneigend, huldvoll und verächtlich zugleich einem das Zettelchen und das Wechselgeld aushändigten. Einmal im Besitz des inzwischen schon lebenswichtig einem erscheinenden Billets mußte man sich aus der Menge hervor- und in die Mitte der Cafeteria hinüberkämpfen, wo die männlichen Angestellten dieses ungeheuren Gastronomiebetriebs hinter einem kreisförmigen Buffet mit Todesverachtung geradezu dem andrängenden Volk gegenüberstanden und ihre Arbeit mit einer Gelassenheit erledigten, die vor der Hintergrund der allgemeinen Panik die Wirkung eines zerdehnten Zeitablaufs hervorbrachte. In ihren frischgestärkten, weißen Leinenjacken glich diese kaum sich rührende Kellnerschaft

nicht anders als die ihr verwandten Schwestern, Mütter und Töchter hinter den Registrierkassen einer eigenartigen Versammlung höherer Wesen, die hier nach einem dunklen System über ein von endemischer Gier korrumpiertes Geschlecht Gerichtstag hielten, ein Eindruck, der noch dadurch verstärkt wurde, daß den weißgekleideten, würdevollen Männern, die im Inneren des Kreises offensichtlich auf einer angehobenen Plattform sich befanden, das Buffet nur etwa bis zur Hüfte reichte, den Außenstehenden hingegen bis unter die Schultern, wo nicht gar bis ans Kinn. [...] Mein Cappuccino wurde serviert, und einen Augenblick lang war mir zumut, als hätte ich mit dieser Auszeichnung den bisher bedeutendsten Sieg meines Lebens errungen. Aufatmend schaute ich in die Runde und erkannte sogleich meinen Irrtum, denn diese nahm sich, wie mir jetzt aufging, aus wie ein weiter Kreis abgeschnittener Köpfe. Hätte sie einer der steifleinenen Ober mit einer ausholenden Armbewegung von der glatten Fläche des Marmors gewischt und wären sie alle, diese abgeschnittenen Köpfe, mein eigener nicht ausgenommen, in einen Schindergraben gefallen, es hätte mich nicht gewundert, ja es wäre mir, bei brechendem Licht noch, als gerechtfertigt erschienen, waren diese Köpfe doch ganz eindeutig einzig und allein darauf aus, zu guter Letzt, wie man wohl sagen konnte, etwas in sich hineinzuleeren oder hineinzuschieben. (AE 77 ff.)

Wenn man versucht, die Kulmination der in dieser humoristischen Groteske zur Anschauung kommenden Vision im Schlusssatz des Zitats in die Sprachform einer moralistischen These zu übersetzen, so müsste man wohl formulieren, dass die Korrumpierbarkeit und die konkrete Sündhaftigkeit der Menschen auf einer basalen Ebene darin bestehen, dass sie sich ernähren, dass sie essen müssen. (Und will man aus dem so gewonnenen Satz dann gar noch so etwas wie eine ethische Maxime ableiten, so müsste sie wohl lauten, dass das Streben nach ethischer Reinheit in einem radikalen Fasten nur realisiert bzw. – insofern der menschliche Organismus zum Selbsterhalt der Nahrung bedarf – eben *nicht* realisiert werden könne.) Mario Gotterbarm versucht in seiner Studie *zum Zusammenhang von Ethik und Ästhetik bei W. G. Sebald*, ein aus Sebalds Werk abgeleitetes ethisches Programm als unzulänglich und letztlich auch unzulässig zu überführen, weil das ethische Ideal, das in Erzähler- und Figurengestaltung sowie im gesamten Gehalt der Erzählungen einbeschrieben sei, nicht nur „supererogatorisch“ (überzogen) und lebenspraktisch so gut wie unmöglich, sondern im vollen Sinne „*lebensfeindlich*“ sei.²⁶ – Gotterbarms Sebald-Studie ist im Kontext der vorliegenden

²⁶ Im Zuge seiner Argumentation (deren Art und Weise wiederum mir durchaus *symptomatisch* vorkommt für bestimmte überindividuelle Tendenzen aktuellen Zeitgeists, deren Analyse freilich einer anderen Arbeit vorbehalten bleiben muss) liefert uns Gotterbarm übrigens noch einige zusätzliche küchenpsychopathologische Diagnosevorschläge, die wir hinzufügen können zu unserem eigenen laienpsychologischen Katalog von möglichen Antworten auf die Frage, welche ‚Krankheit‘ dieser Fall eigentlich exemplifiziere. Nicht lange nach der (begrüßenswerten) Wiederbelebung des Autors durch die nachwachsenden Literaturwissenschaftler, die der ewigen poststrukturalistischen Bevormundung zu Recht überdrüssig waren, wird bereits auch die alte pathografische Tradition wieder gepflegt, munter mit psychiatrischen Diagnosen gegen die Autoren oder Ich-Erzähler um sich zu werfen. Sebalds Fall ist, nach Dr. Gotterbarm, ein recht schwerer von Narzissmus.

Untersuchung nicht nur in Bezug auf Sebald allein (im Rahmen des einzelautorbezogenen Spezialdiskurses) einschlägig, sondern auch und vor allem deswegen, weil die gesamte Argumentation Gotterbarms (dessen umfassender Revisionsversuch im Sebald-Sekundärdiskurs durchaus als ein größeres diskursives Ereignis daherkommt) auch auf einer allgemeineren poetologischen Ebene letztlich genau die Probleme, Fragen, Unterscheidungen, Missverständnisse und Unklarheiten betrifft, die auch meiner Fragestellung zugrunde liegen. So stellt sich hier in der Tat die Frage, inwiefern eine ‚Kritik‘, die mit keiner Hoffnung oder Aussicht auf konkrete Veränderung mehr verbunden ist (ja an die Veränderbarkeit hin zum Besseren gar nicht mehr zu glauben scheint), überhaupt kritischen Wert habe.²⁷ Geht es Kipphardt in seinen (i. d. R. der März-Figur zugeschriebenen) Denkbildern vom Fressen und Einverleiben immer um eine metaphorische, dabei konkret operative Gesellschaftsanalyse – um Erkenntnis, Einsicht in soziale und ökonomische Wirkungszusammenhänge – als kritische Vorarbeit zur Ermöglichung von Veränderungen zum Besseren, so scheint Sebalds ‚gnostizistische‘ Sicht auf die organische Basis des Lebens diesem schlechthin den Boden zu entziehen (und damit auch jeglicher Utopie, die etwas anderes zu bieten hätte als die eschatologische Vision eines Endes aller Schmerzen). – Doch ich will zur Betrachtung der konkreten Textstelle zurückkehren und die abstraktere Diskussion der Problematik später fortführen.

Dass das Billet für seinen Cappuccino dem Erzähler nach seinem Kampf um die Gunst der Kassiererinnen geradezu „lebensnotwendig“ erscheint, ist im Text natürlich eine satirische Übertreibung; das Körnchen Wahrheit darin ist aber doch, dass zwar nicht gerade der morgendliche Cappuccino und gar *dieser* an diesem bestimmten Morgen zum Weiterleben notwendig sind, dass aber doch das Telos, das die Kunden der Bahnhofscafeteria verfolgen – „etwas in sich hineinzuleeren oder hineinzuschieben“ –, schlechthin lebensnotwendig ist. Deswegen „mußte“ auch der Erzähler die ihn ankommenden unguten Assoziationen als „abstruse Ideen“ qualifizieren, zumal er selbst sich ja eben erst aus der Mimikry an die Toten befreit und sich wieder unter die Lebenden aufzumachen vermocht hat – übrigens explizit kraft der Stärkung durch die im Lähmungszustand am Vortag nicht verzehrten „Butterbrote“ und (Alkohol zum Frühstück!) den „Rotwein von gestern“ (76). An binnentextuellen

²⁷ Da Gotterbarm die auf Sebald selbst zurückgehende poetologische Bestimmung seines Schreibens als Erinnerungs- und Trauerarbeit – mit dem ästhetisch-ethischen Zweck der „Restitution“ – widerlegen will, stellt er die Frage nicht primär als eine nach dem *kritischen* Wert, sondern eher nach der Glaubhaftigkeit und Effektivität im Hinblick eben auf diese ästhetischen Ziele („Restitution“, Trauer, Erinnerung). Der Schwerpunkt ist hier also gegenüber Gotterbarm etwas verschoben auf den Aspekt der Kritik; aber auch auf diesen geht Gotterbarm ein – mit dem Urteil, ein genuin *kritisches* Potenzial sei nicht zu entdecken in einer Weltsicht, die sich auf apolitische Weltflucht und rein symbolisch-kontemplative Trauer beschränke. Hier spürt man die Nähe zu der in der Gegenüberstellung von Sebald und Kipphardt entwickelten Problematik schon recht deutlich.

Querbezügen ist in der Passage der Vergleich der Menschenmenge mit einem „Ährenfeld“ hervorzuheben: Bereits zuvor, in der Beschreibung des der Hotelzimmer-Episode unmittelbar vorangehenden Bootsausflugs mit Malachio, wurde das inmitten der „Stein- und Wasserland“ Venedigs als „befremdlich“ empfundene Bild einer Schnitterin hervorgehoben, und später, in der Kindheitsrekonstruktions-Erzählung *Il ritorno in patria*, wird dann – im Kontext einer für die autofiktionale Erzählkonstruktion zentralen Passage – eine im Geburtsort des Erzählers an einer Hauswand zu sehende Darstellung des gleichen Motivs abgebildet (s. RP 226), mit dem Kommentar, als Kind habe der Erzähler sich vor diesem Bild sehr geängstigt. Dort wird zwar das Erntefeld explizit mit einem „Schlachtfeld“ verglichen, der beunruhigende Eindruck, den das Bild auf das Kind macht, ist also eher dem semantischen Feld des Krieges und damit letztlich dem historischen Komplex des Nationalsozialismus zuzuschreiben. Gleichwohl korrespondiert dieses Erntebild motivisch unzweifelhaft mit dem „Ährenfeld“-Vergleich in der „Gerichtstag“-Szene am Bahnhofsbuffet, wo es nicht um die spezifisch deutsche Kollektivschuld geht, sondern um die sehr viel allgemeinere Schuld des Essens.

[iii.] Essen & der deutsche Geschichtskomplex Tatsächlich wird, wie Gotterbarm (der sich offenkundig seinen Appetit partout nicht verderben lassen will) moniert, der spezifisch deutsche Schuld- und Geschichtskomplex bei Sebald wiederholt motivisch mit dem Motiv des Essens assoziiert („Das narrative Verfahren, den moralischen Vorwurf der Geschichtsvergessenheit über eine normativ aufgeladene Beschreibung von Essgewohnheiten zu artikulieren“²⁸). In dieser Hinsicht ist hier abermals – gleichsam als Pendant zu der schönen Alptraum-Vision von den Schweinen, die den (Wurst-)Spieß umdrehen, bei Kipphardt – die Ekphrase zu dem „Ardennerwald“-Bild in RP (siehe III/6) von Interesse. Um dem Leser das Zurückblättern zu ersparen und sein Gedächtnis zu entlasten: Es handelt sich um jenen „Öldruck [...], der ein Wildschwein zeigte, das durch einen riesigen Sprung aus dem Waldesdunkel ein Jägerfrühstück auf einer Lichtung störte“ und auf welchem „die durch die Luft fliegenden Teller und Speisen mit großer Detailfreude dargestellt waren“ (RP 242). Der Bildtitel *Im Ardennerwald*, der dem Kind ein Gefühl des Unheimlichen und eine Ahnung unergründlicher Tiefe vermittelt, lässt sich, wie in III/6 dargestellt, auf das reale historische Geschehen in Sebalds erstem Lebensjahr, nämlich die Ardennenoffensive des Deutschen Reichs im Winter 1944/45 beziehen: Das Blatt wendet sich endgültig, die Jäger werden zu Gejagten, die Verfolger zu Verfolgten. Unter dem Blickwinkel des vorliegenden Kapitels fällt nun auf, dass auch hier der ‚deutsche Geschichtskomplex‘ mit dem Motiv des Essens verbunden wird, und

²⁸ Gotterbarm 2016: 471.

zwar naturgemäß mit kräftigem Appetit und zünftigem Schmaus (man wird sich ein festliches Jägerfrühstück wohl kaum sonderlich asketisch vorstellen). Eine der ganz wenigen Gelegenheiten, bei der die deutschen Untertanen, die ja sonst allenfalls unter der Hand im privaten Kreis nicht einverstanden gewesen sein wollen mit der NS-Herrschaft, offen protestierten gegen das Hitlerregime, war ja, als dem Volk zuhause angesichts der sich zuspitzenden Kriegs- und damit zunehmender Unsicherheit der Versorgungslage die Essensrationen gekürzt werden sollten – wovon man angesichts des ungeahnt aufwallenden Volkszorns dann schnell wieder abließ und stattdessen halt die Plünderung und Aushungerung des restlichen Europas noch ein wenig intensivierte. Vor diesem realhistorischen Hintergrund scheint es mir ganz plausibel, wenn die immer deutlicher sich abzeichnende Niederlage des Deutschen Reichs in Sebalds Bastelei mit der von Kafka überlieferten Bildbeschreibung symbolisiert ist als das Ende eines obszönen Festmahls – ganz ähnlich, wie es etwa auch Bert Brecht beschrieben hat in dem Lied von *des Soldaten Weib*, wo das nationale Abenteuer des Weltkriegs aus Sicht der daheim Verbliebenen als eine Art grandioser Konsumrausch geschildert wird und der Kriegsverlauf entlang einer erst ganz zuletzt abreißenden Kette von Köstlichkeiten. Ob man aber das Wildschwein, das den fröhlichen Schmaus verdirbt, geradezu als ein heimliches Selbstporträt des Autors deuten darf, möchte ich hier nicht entscheiden (es würde, scheint mir, zu *Kipphardt* ganz gut passen: „Schriftsteller stören auf lustvolle Weise“).

Die vielleicht eindringlichste Darstellung dieser Art steht im Rahmen der Buchfassung von Sebalds Poetik-Vorlesungen zu *Luftkrieg und Literatur*, im Kontext der autobiografischen²⁹ Reminiszenzen, die den III. Teil des Buchs eröffnen. Sebald erinnert sich an eine Ruine in der Stadt Sonthofen im Allgäu, wo er seit dem Wegzug der Familie aus Wertach 1952 aufwuchs:

eine Villa aus der Zeit der Jahrhundertwende, von der nichts mehr übrig war als der gußeiserne Gartenzaun und das Kellergeschoß. Das Grundstück, auf dem ein paar schöne Bäume die Katastrophe überstanden hatten, war in den fünfziger Jahren bereits völlig zugewachsen, und wir sind als Kinder oft nachmittagelang in dieser durch den Krieg mitten im Ort entstandenen Wildnis gewesen. Ich entsinne mich, daß es mir nie recht geheuer war, über die Treppe in die Kellerräume hinabzusteigen. Es roch dort faulig und feucht, und ich fürchtete immer, auf einen Tierkadaver zu stoßen oder auf

²⁹ Die in der Buchfassung als erste Hälfte von Teil III enthaltenen Ausführungen gehen zurück auf die ursprüngliche erste Züricher Poetikvorlesung. Gotterbarm (2011) hat gezeigt, dass dieser Text eigentlich als ein *autofiktionaler* bezeichnet werden sollte, indem das „ich“ darin sich auf Sebalds literarisches Alter Ego, die autofiktionale Person des Ich-Erzählers bezieht. Solche Grenzverwischungen zwischen fiktionalem und nichtfiktionalem Werk – also die Angleichung der essayistischen Sprechinstanz an die (semi-)fiktive Person des Erzählers in den fiktionalen Texten – sind typisch für Sebalds späteres Werk.

eine Menschenleiche. Ein paar Jahre später ist auf dem Grundstück [...] dann ein Selbstbedienungsladen eröffnet worden, in einem ebenerdigen, fensterlosen, scheußlichen Bau, und der einstmals schöne Garten der Villa verschwand endgültig unter einem geteerten Parkplatz. Das ist, auf den niedrigsten Nenner gebracht, das Hauptkapitel in der Geschichte der deutschen Nachkriegszeit. Als ich Ende der sechziger Jahre zum erstenmal von England aus nach Sonthofen gefahren bin, sah ich dort mit Schauern das auf die Außenwand des Selbstbedienungsladens (zu Reklamezwecken, anscheinend) gemalte Viktualienfresko. Es maß ungefähr sechs mal zwei Meter und stellte in blutigen bis rosaroten Farben eine enorme Aufschnittplatte dar, wie sie damals auf jeden ordentlichen Abendbrottisch gehörte. (L&L 83)

Diese Passage wird hier nicht zuletzt deshalb herangezogen, weil sie demselben transtextuellen Themenkomplex und Erzählkontext angehört wie *Schwindel. Gefühle*. Entscheidend ist für mich die Art und Weise, wie nach dem Krieg anbrechende Zeit – als die Frühgeschichte der unmittelbaren Gegenwart des Erzählers – gesehen wird. Denn worum es mir in der vorliegenden Untersuchung unter dem Aspekt ‚Kritik‘ vor allem geht, ist weniger die Thematisierung der nationalsozialistischen Vergangenheit und deutschen Kriegsschuld als vielmehr die kulturkritische Darstellung der darauf folgenden Gesellschaftsformation und, über Deutschland hinaus, ganz allgemein der *Gegenwart*. Aus dem Blickwinkel einer auf Holocaust und Krieg fokussierten Untersuchung scheinen natürlich die eher ästhetischen Abneigungen des Erzählers gegen die zeitgenössische Wirklichkeit auf einem anderen Niveau zu liegen, sozusagen von geringerer Ernsthaftigkeit zu sein. Was ich versuchen will zu zeigen, ist indessen gerade, dass es – in *Schwindel. Gefühle*. vielleicht mehr als in allen anderen Sebald-Werken – eine Sinnschicht gibt, die sich durch das Interesse des Interpreten am Gegenwartsbezug des Texts überhaupt erst erschließt. Das Motiv des Essens nun spielt (neben seiner Bedeutung in Sebalds ‚Naturphilosophie‘) eine zweite Rolle in diesem Kontext. Die gastronomische „Gerichtstag“-Szene in Venedig behandelt signifikanter Weise das Thema Essen in einem *touristischen* Kontext. Und in der Reminiszenz an das Ruinengrundstück in Sonthofen steht die schaurige Vision einer monumentalen Schlachtplatte sozusagen als ein Sinnbild des deutschen Wirtschaftswunders. Das Thema Essen spielt also in zwei verschiedenen kritischen Diskursen eine Rolle – ‚Kritik‘ bei Sebald als Mythenkritik verstanden –: in der Kritik des „Mythologems“ von der Natur als guter Ordnung und in der Kritik des jüngeren, zeitgenössischen „Mythologems“ von Fortschritt, Wohlstand und Mobilität als Heilsversprechen der Nachkriegs-Moderne.

[iii.] Zur Naturphilosophie des Trophischen in Sebalds Essays Anders als bei Kipphardt sind die – in der Art der Gedankengänge und in der Bildlichkeit durchaus vergleichbaren – Verdichtungen und

Symbolisierungen um den Komplex des Essens bei Sebald nicht an die Darstellung psychotischer Weltsicht gebunden. Sie treten als ‚normale‘ literarische Bilder auf, die der Rahmung als ‚Wahn-Denken‘ nicht bedürfen. Im Prinzip funktionieren sie aber nicht viel anders als bei Kipphardt. Dieselben bildlichen Verdichtungen können intradiegetisch als psychotische Wahrnehmungen und Äußerungen oder als Bildbeschreibungen, als Gedanken von Kindern oder von Erwachsenen, als bewusstes Spiel mit dem Sinn von Wörtern oder als wahnhaftes Assoziation, als Traum oder als Halluzination motiviert sein, als ‚objektive‘ Allegorie oder als subjektive Vorstellung daherkommen. Ein spezifisch wahn- oder traumhaftes ‚Wesen‘ oder eine besondere Verfahrensweise lässt sich m. E. nicht beobachten. Immerhin werden auch bei Sebald die geschilderten Wahrnehmungen und Gedankengänge nicht selten per Selbstkommentar des Ich-Erzählers zumindest in die Nähe des ‚Wahnsinns‘ gerückt, mit psychischen Ausnahmezuständen, Verstörungen und Verstimmungen, verschärfter Subjektivität etc. in Verbindung gebracht. So spricht ja auch der Erzähler in *All'estero* bezüglich seiner Wahrnehmungen am Bahnhofsbuffet von „abstrusen Ideen“ (AE 79). Freilich ist der Wahnsinn nach einer Definition des Schizo-Dichters März, die man trotz Sebalds Verdikt gegen den gleichnamigen Roman gewiss auch für *Schwindel. Gefühle.* und Sebalds Patho-Poetik allgemein gelten lassen kann, „die richtige Verbindung der (gefürchteten) Ideen“, und die scheinheilig vorseilende Abqualifizierung dieser Ideen als „abstrus“ kann kaum darüber hinwegtäuschen, dass diese „abstrusen Ideen“ eben die unangenehmen Wahrheiten betreffen, gegen die die Menschen ihre Mythologeme errichtet.

Überhaupt wird der Komplex des Essens in Sebalds essayistischem Werk vor allem psychopathologisch betrachtet oder in thematischen Kontexten angesprochen, die das Gebiet der Psychopathologie zumindest berühren. Namentlich in einer Anzahl von Einzelessays, die aufgrund besonders enger und zahlreicher textübergreifender Querbezüge, eines gemeinsamen theoretischen Unterbaus und ähnlicher poetologischer Fragestellungen als (locker) zusammengehörig erscheinen (sich zu so etwas wie einem losen ‚Komplex‘ innerhalb des essayistischen Werks gruppieren ließen)³⁰, finden sich einige besonders einschlägige und eindruckliche Textstellen zu diesem Thema. Die programmatischste Darstellung erfährt es sicherlich im Canetti-Essay, der zwar an sich nicht zu den stärksten oder interessantesten von Sebalds Essays zählt, dafür aber einige Grundgedanken, die sonst bei Sebald kaum

³⁰ Es handelt sich um die beiden ‚apokryphen‘ Essays zu Herbert Achternbusch, die beiden Herbeck-Essays (in BU und CS), zwei Essays zu Peter Handke – zu dem Stück *Kaspar* (in CS) und zu der Erzählung *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (in BU) –, den Canetti-Essay in BU, den Essay zu Gerhard Roth in UH sowie den ebenfalls in keinem Sammelband enthaltenen Essay zu „Kafkas Evolutionsgeschichten“ (auf den ich in IV/8 noch ausführlich zu sprechen komme). Mehrere dieser Essays behandeln das Thema Psychopathologie (Wahnsinn/Paranoia/Schizophrenie/...) explizit.

ausführlich entwickelt werden, sehr direkt und konzis formuliert. Im Rahmen seiner ‚systemtheoretischen‘ Überlegungen zu Canetti kommt Sebald auch auf das Thema Natur zu sprechen. Auch „die Natur“ ist ein „System“, das durch gleichsam tautologische, zirkuläre Selbstreproduktion (heute würde man wohl von ‚Autopoiesis‘ sprechen) weniger harmonisch-sinnstiftend als vollendet absurd erscheint. Im Kontext des Essays folgt die Passage über die Natur den einleitenden Überlegungen zu Macht und Ordnung, Hierarchie und Gewalt, in denen das Syndrom der Paranoia (und die Gestalt des berühmten Paranoikers Daniel Paul Schreber) eine zentrale Rolle spielt; eingeleitet werden die darauf folgenden ‚naturphilosophischen‘ Betrachtungen mit der Frage, ob die Erfahrung der totalitären Gesellschaftsordnung die Wahrnehmung der Natur als Gegensphäre unmöglich mache – ob also gleichsam der „Wahnsinn“ der Kultur die Natur ‚infiziere‘ (BU 97) –, oder ob nicht umgekehrt dieser „Wahnsinn“ „seinen Ursprung hat in einer Natur, in der alles nur kalt nebeneinander lebt und der reale Funktionszusammenhang darin besteht, daß beständig ein Teil immer vom anderen gefressen wird“ (97):

Canettis Feindschaft gegenüber dem Tod entspringt seiner Verstörung vor dem Irrsinn des natürlichen Systems. „Seit ich einen menschlichen Magen gesehen habe“, notiert er, „[...] wie er keine zwei Stunden zuvor herausgeschnitten worden war, weiß ich noch weniger, wozu man ißt. Er sah genauso aus wie die Fleischstücke, die die Menschen sich in ihren Küchen abbraten, sogar die Größe war die eines gewöhnlichen Schnitzels. Wozu kommt dieses Gleiche zum Gleichen? Wozu der Umweg? Warum muß unaufhörlich Fleisch durch die Eingeweide eines anderen Fleisches gehen? Warum muß besonders dies die Bedingung unseres Lebens sein?“³¹ (BU 98).

Die sich in diesen Sätzen bekundende Verstörung über das System der Natur kommentiert Sebald als eine, „wie es manchem scheinen mag, *pathologische* Apprehension“ (98, meine Hervorhebung). Dieser „mancher“, dem Sebald diese pathologisierende Aburteilung solcher Gedankengänge unterstellt, ist aber wohl einer, der sich seinen ‚gesunden Appetit‘ partout nicht verderben lassen will. „Pathologisch“ wäre demnach letztlich nichts anderes, als dass einer die Dinge nicht mehr so sehen kann, wie es für einen ‚gesunden Appetit‘ als Grundlage des reibungslosen Systemablaufs förderlich ist. Was die Sexualität betrifft, die Sigmund Freud als Gegenspielerin der mit Aggression, Destruktion und Tod verbandelten „Ich-Triebe“ konzeptualisierte und – als Metatrieb „Eros“ – in einer geradezu kosmologischen Ausweitung seiner dualistischen Triebtheorie als konstruktive Gegenkraft dem destruktiven Prinzip, als Lebens- dem Todestrieb gegenüberstellte, so ordnet Sebalds zum „Monismus“ tendierendes

³¹ Zitatnachweis bei Sebald: Canetti, *Aufzeichnungen 1942 – 1948*. München 1969. S. 144.

Denken sie hierarchisch dem allumfassenden Prinzip der Vanitas unter, als bloße *Zulieferin* für den Materialkreislaufs, der die übergeordnete Wirklichkeit darstellt:

Die natürliche Prokreation, die Liebe, ist [...] ein illusionärer Trost, da sie sich [...] zuträgt im Inneren eines allumfassenden, monströsen Verdauungssystems. Dem Funktionszusammenhang der Macht nicht sowohl als dem Metabolismus der Natur zu widerstehen, wäre somit für Canetti die Voraussetzung für einen Fortschritt der Menschlichkeit. „Der Essende hat immer weniger Erbarmen und schließlich keines. Ein Mensch, der nicht essen müßte ... das wäre das höchste moralische Experiment.“ Kafka hatte bekanntermaßen ähnliche Gedanken, und wie diese, so zielen auch die utopischen Hypothesen Canettis nicht auf Reform, sondern auf Erlösung. (BU 98)

Der letzte Satz sei hier schon einmal mitzitiert als Vorschau auf den Vierten Teil der Untersuchung. Dass auch in diesem Kafka Zusammenhang (wie freilich auch sonst bei jeder sich bietenden Gelegenheit in Sebalds Essays) erwähnt wird, ist im Hinblick auf *Schwindel. Gefühle.* zu notieren. Was die am Anfang des Zitats stehende Bemerkung zur Sexualität angeht, so wäre hier eine erste Antwort auf den Zusammenhang der beiden Komplexe: Die sexuelle Fortpflanzung (die „Liebe“, wie Sebald schreibt) befeuert bloß den Kreislauf der Verdauung mit immer frischem Material – amor ancilla digestionis.

Es lohnt sicherlich, den Motivstrang des Essens in Sebalds erzählerischem Werk einmal systematisch zu verfolgen und im jeweiligen narrativen Kontext zu betrachten; in der Sekundärliteratur liegen dazu bereits einige – allerdings, soweit mir bekannt, stets im Hinblick auf die eine oder andere Variation des Themas unvollständige – Ansätze vor. Ich sehe hier davon ab, selbst einen Überblick zu versuchen, und nenne nur noch einige für den Fortgang der laufenden Argumentation unmittelbar relevante Beispiele aus dem essayistischen Werk. In einem dezidiert pathografischen Kontext hat Sebald das Thema in seinen beiden Essays (in BU) zu Adalbert Stifter (im zweiten in Gegenüberstellung mit Peter Handke) behandelt, nämlich anhand von Stifters pathologischer Fresssucht. Signifikant ist hier vor allem, dass Sebald eine Verbindung herstellt zwischen dem patho-biografischen Faktum der zwanghaften Völlerei und der Ästhetik des Stifter'schen Werks. Zunächst assoziiert er – im ersten Essay, im Kontext einer Diskussion der „tiefenpsychologischen“ Strukturen in Stifters Naturdarstellungen – *Augen* und *Verdauungstrakt* miteinander, als „Organ[e] der Besitzergreifung und Einverleibung“ (BU 26; Sebald verweist hier auf Gaston Bachelards Essay *Der Mythos der Verdauung*, dessen Titel ich mir für das vorliegende Kapitel geliehen habe), was im Hinblick auf die (auf Hoffmanns *Sandmann* und Freuds Studie über *Das Unheimliche* verweisende) Augen-Motivik im vierten Teil von *Schwindel. Gefühle.*

von Interesse ist. Im zweiten Essay, als dessen Thema im Untertitel die „Eschatologie bei Stifter und Handke“ angegeben ist (was nichts viel anderes meint als hier ‚Utopie‘)³², stellt Sebald einen Zusammenhang zwischen dem Komplex des Essens und dem der sozialen Herkunft und Problematik her. Die beiden Autoren, die hier (in einem der ganz wenigen komparatistischen Essays in Sebalds literaturkritischem Werk, das sonst fast ausschließlich aus Essays zu jeweils einem einzelnen Autor oder Werk besteht) einander gegenübergestellt werden, haben in Sebalds Darstellung eine biografische Problematik gemeinsam, die mit dem (poetologisch wie literatursoziologisch bedeutsamen) Projekt der *Emanzipation (oder Selbstlegitimierung) durch Schreiben* zusammenhängt. Das Beschreiben und Benennen der Dinge, das in der hochgradig deskriptiven Erzählweise sowohl Stifters als auch Handkes eine herausragende Rolle spielt, deutet Sebald als eine quasi magische Beschwörungshandlung, mit der die Gespenster der frühen, in provinziellen und prekären Verhältnissen verlebten Kindheit gebannt werden sollen. Aufschlussreich ist die Bemerkung zu Handke, dass in dessen Werk „einzelne grausige Wörter wie Mehlschwitze und Ölkrapfen, überhaupt all das Fette, an dem er würgt und das er auf den Begriff Österreich bringt, als Signale eines quasi pathologischen Zustands fungieren, dem er schreibend zu entkommen gedenkt“ (BU 167 f.). Stifters Versuch eines sozialen Aufstiegs mittels Kunst geht dagegen einher mit einem zusehends exzessiver werdenden Fleischkonsum, mit dem, so Sebalds ätiologische Andeutung, Stifter seinen nie ganz gesicherten sozialen Status in der bürgerlichen Gesellschaft gleichsam zu ‚befestigen‘ suchte (Fleisch war ja damals noch nicht so billig wie heute und sein reichlicher Verzehr noch keine plebejische Alltäglichkeit).

Als ästhetische Kehrseite dieses pathologischen Zusammenhangs beschreibt Sebald nun Stifters Versuch der literarischen Herstellung einer utopischen Ordnung, die im Grunde einem säkularisierten Himmel entspreche (insofern eine „eschatologische“ Konzeption). Merkwürdigerweise, so fügt Sebald an, seien die Befürworter einer solchen Vision stets „starke Esser“ gewesen, währen die asketischen eher zu einem satirischen Pessimismus geneigt hätten (172). Nun ist Sebalds Urteil über den *ästhetischen* Wert von Stifters Werk insgesamt ein eher positives; am *kritischen* Wert aber gebricht es dem Werk, da Stifter eine Reflexion dessen, was seine eschatologische Sehnsucht antrieb, versäumt (man kann wohl sagen: verdrängt) habe, was zwar die gelungenen Kunststücke nicht ungünstig macht, letztlich aber doch – und das ist mit Hinblick auf meine Fragestellung ein wichtiger Gedanke – dazu führe, dass die imaginierte und im Raum der Fiktion umgesetzte utopische Ordnung mit den realen Ordnungstendenzen der Zeit – mit der Regulierung und letztlich der Ausbeutung und

³² An einer Stelle spricht Sebald explizit von den „utopischen Konzeptionen“ der beiden untersuchten Autoren (BU 169).

Zerstörung der Natur: mit dem *Kolonialismus* der bürgerlichen Wertvorstellungen – konform geht. So ließe sich Sebalds Einschätzung Stifters für den Kontext der vorliegenden Untersuchung etwa dahingehend umformulieren: Obwohl Stifter seine utopische Sehnsucht *zum Teil* ästhetisch beglaubigen konnte, hat er letztlich keine wirklich *andere* Wirklichkeit geschaffen; denn während das dargestellte Weltbild zwar von der *empirischen* Realität abweicht, so ist es doch letztlich nach den der herrschenden Kultur inhärenten Idealvorstellungen geschaffen, weil diese nicht kritisch reflektiert und als pathogener Faktor erkannt, sondern als Maßstab noch der utopischen Konzeption zugrunde gelegt werden. Geschaffen ist somit keine echte *Gegenwelt*, sondern bloß eine kunstvoll ausgemalte Wunschvorstellung, die den Leidenszusammenhang, der die utopische Sehnsucht befeuert, letztlich nicht zu transzendieren vermag. Daher richtet sich Kritik bei Sebald nicht sowohl gegen die konkrete gesellschaftliche Realität als gegen deren ideologischen Überbau – die „Mythologeme“ –, gegen eine symbolische Ordnung, das *Bild*, das eine Kultur von sich selbst und ihrer Geschichte macht, und zwar *einschließlich der ihr inhärenten utopischen Narrative*. Die Formulierung, dass „Aufklärung, die Herstellung hellerer Farben und zuletzt der Idee des Lichts“ nur durch eine Konfrontation mit den entgegengesetzten, dunklen Aspekten gelingen könne, dass „der Versuch einer Vertreibung der Gespenster in eins fällt mit ihrer Revokation“ (168), ließe sich auf den Zusammenhang eben dessen beziehen, was in der vorliegenden Untersuchung mit den Schlagwörtern ‚Kritik‘ und ‚Utopie‘ bezeichnet wird.

Eine abschließende Bemerkung zum Zusammenhang von Essen und Ästhetik macht Sebald bereits im Kontext der Handke-Diskussion: Das „Fleisch und Blut der Wirklichkeit“ werde – wie bei der Kommunion der Wein und das Brot zum Fleisch und Blut Christi – in der Literatur umgewandelt in eine leichter verdauliche Speise, „vermittels eines Rituals der Transsubstantiation“, dessen Zweck die „Beschwichtigung eines schlechten Gewissens“ sei, „das, wie wir am Fall Stifter sehen konnten, weniger im Herzen als im Magen des Autors seinen Sitz hat“ (180). Es wird freilich hier noch zu zeigen sein – und zwar am Fall Kipphardt –, dass der gegenläufige Versuch, eine Utopie zu imaginieren, die diesem rituellen Reaktionsschema der Literatur auf die Schmutzigkeit und Schwere des Wirklichen dadurch entginge, dass sie noch den utopischen Gegenentwurf möglichst erdenschwer und sinnlich-deftig zeichnet, dass auch dieser andere Weg, statt auf eine Höhe zu führen, von der aus man einen Ausblick in ein anderes Leben hätte, in jenen Bereich münden kann, „in dem die Legitimation des Erzählers in seinem Werk nicht mehr zu bewerkstelligen ist“, wie Sebald schreibt (176).

Als letztes Beispiel sei noch der Schluss von Sebalds Essay zu Herbert Achternbuschs Theaterstücken hier kurz betrachtet. Die beiden Essays zu Achternbusch weisen besonders starke gedankliche Parallelen zu Sebalds Herbeck-Rezeption auf, da Sebald beide Autoren als exemplarische Vertreter einer Art Anti-Kunst oder einer literarischen *art brut* deutet und an ihnen den poetologisch-programmatischen Gegensatz zwischen dem „Ingenieur“- und dem „Bastler“-Künstler – im Sinne der von Claude Lévi-Strauss in *Das wilde Denken* skizzierten Typologie, d. h. in Anlehnung des dort entwickelten *Bricolage*-Konzepts – erläutert. Die Achternbusch-Essays enthalten wie die Herbeck-Essays besonders viele Verweise auf kulturanthropologische und ethnologische Theorie (Rudolf Bilz, Lévi-Strauss, Mircea Eliade) und zeichnen sich darüber hinaus dadurch aus, dass Sebald in ihnen (über eine kritische Würdigung eines fremden Oeuvres deutlich hinausgehend) seine eigenen kulturphilosophischen Thesen vergleichsweise explizit formuliert – ähnlich wie im Essay zu *Kafkas Evolutionsgeschichten*. Der Schluss des Essays zu Achternbuschs dramatischen Schriften ist in diesem Kontext insofern bemerkenswert, als Sebalds Argumentation den Blick gegen Ende des Texts von seinem Standardthema der Revokation der Vergangenheit über die Kritik des gegenwärtigen Weltzustands schließlich der Zukunft zuwendet und – wie auch im genannten Kafka-Essay – mit einem buchstäblich *prophetischen* Ausblick in die dystopische Zukunft endet, sodass der Fluchtpunkt von Sebalds literarischer Privatmythologie nicht in der literarischen Revokation der Vergangenheit, sondern in der Antizipation des *Zukünftigen* sichtbar wird. Mit Blick auf *Schwindel. Gefühle.* ist hervorzuheben, dass die (eher lose noch mit der Beschreibung von Achternbuschs Stück *Plattling* verbundene) Schlussvision des Essays eine ökologische Katastrophe kosmischen Ausmaßes antizipiert, der sozusagen ‚real-eschatologische‘ Ist-Zustand der Erde jedoch recht prosaisch (und gleichwohl doch, bei nüchternem Verstand betrachtet, eigentlich ungemein grässlich!) mit den wenigen Worten „die ganze Welt ein einziges Autobahnkreuz“ beschrieben wird³³ – auch hier also wieder die Verbindung von Autoverkehr und Apokalypse. Über einen Auto-Anhänger, auf dem „Schweine“ steht und aus dem ein entsetzliches vielstimmiges Schreien kommt (ein Requisit aus Achternbuschs Stück), kommt Sebald denn auch ganz rasch zu einer Gleichung, die an verschiedenen, berühmt-berüchtigten Stellen seines Werks angelegt, nirgends aber so explizit und direkt formuliert wird: dem Vergleich der nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslager mit den Fleischfabriken, aus denen der Nachkriegswohlstand sein Futter bezieht. Doch ein Vergleich funktioniert, anders als eine Metapher oder eine Allegorie, in *beide* Richtungen, und hier kehrt zuletzt sogar die Argumentation die (bei Sebald) gewohnte

³³ „Die Kunst der Verwandlung“, S. 305.

Blickrichtung um: Das Tierbild weist nicht als bloße Assoziationsvorlage rückwärts in die Vergangenheit, auf die Singularität des Holocausts, sondern der Blick prallt von dieser größten Verdichtung der Gewaltgeschichte, von Auschwitz als dem Zentraltopos des menschengemachten Todes zurück und verstreut sich über die globale Infrastruktur der Todesproduktion in der Gegenwart und sammelt sich zuletzt in einem zukünftigen Fluchtpunkt:

Die Schweine sind wir, in einem doppelten Sinne. Wir sind Fleisch von ihrem Fleische und wir zehren die Natur auf, nicht bloß die Natur um uns, sondern auch die Natur in uns uns somit letzten Endes uns selbst. Die Mutation der Menschheit ist schon im Gang, die von Achternbusch sogenannte „Begradigung der Gehirne“. Alles nur eine Frage der Moral. Schließlich ißt ja auch das elementare Sozialisationstier Donald Duck mit seinen Neffen Tick, Trick und Track, worauf Silvia Bovenschen in ihrem brillanten Essay ‚Tierische Spekulationen‘ aufmerksam gemacht hat, zu Weihnachten ohne irgendwelche Gewissensbisse – eine Ente. (*Die Kunst der Verwandlung*, 306)³⁴

So ist es letztlich nicht primär die historisch-spezifische Schuld (diese zwar auch), sondern die Schuld des Existierens, des Am-Leben-Seins überhaupt, die den metaphysischen Horizont in Sebalds Weltbild verdunkelt. Nichts, so scheint es, kann dem ‚gesunden Appetit‘ der Menschen längerfristig etwas anhaben, und der Essende hat immer weniger Erbarmen und zuletzt gar keins. Tatsächlich ist ja unsere Fähigkeit, mit dem Wissen um Gewalt und Leiden als Grundlage selbst der alleralltäglichsten Dinge weitgehend unangefochten zu leben, trotz aller bewusstseinsbildenden Gegenmaßnahmen, aller Innovationen auf dem Gebiet der Ernährungs-Lifestyles, trotz aller Ökologismen und ethischen Humanisierungsbestrebungen mit der schieren Zahl der menschlichen Weltbevölkerung stets mitgewachsen. Wie man aus Sebalds deutlicheren Ausführungen im Essay *Zu Kafkas Evolutionsgeschichten* ableiten kann, bestünde der Adaptionsprozess, der die weitere Humanevolution bestimmen wird, darin, dass diejenigen, die es schaffen, ihre psychische Funktionstüchtigkeit angesichts der immer weiter

³⁴ Dieser Schlusssatz ist, soweit bekannt, Sebalds einziger Beitrag zum Donaldismus (der Erforschung der Vorgänge in der fiktiven Stadt Entenhausen), als solcher schon ein kleines Kuriosum. Eine englische Fassung des Essays befindet sich in dem von Sebald selbst herausgegebenen Tagungsband *A Radical Stage. Theatre in Germany in the 1970s and 1980s* (eine weitere Singularität in Sebalds Oeuvre, nämlich der einzige von Prof. W. G. Sebald edierte Sammelband); an dem Schlusssatz der englischen Fassung zeigt sich, dass Sebald offenbar kein großer Kenner der Disney-Welt war, denn er nennt Tick, Trick und Track – die ihm im Kontext seiner dystopischen Zukunftsvision, in der er ja nichts anderes voraussagt als die Ersetzung der Menschen durch serienmäßig gefertigte Androiden, als identische Drillinge gewiss gut in die Motivik passten – auch auf Englisch „Tick, Trick and Track“ statt, wie sie auf Englisch heißen, Huey, Dewey and Louie (was seltsamerweise niemand bemerkt zu haben scheint, obwohl der Text doch vom mündlichen Vortrag bis zur fertig gedruckt vorliegenden Fassung eigentlich von genügend vielen englischen Muttersprachlern – von denen doch wohl zumindest *einige* mit dem englischen Original der Disney-Cartoons vertraut gewesen sein müssten – gehört und gelesen werden konnte).

zunehmenden Abhängigkeit des menschlichen Lebens von Gewalt und Ausbeutung aufrechtzuerhalten, die Selektions-Prototypen einer neuen Spezies werden, die mit *coping* keine Schwierigkeiten mehr hat. In diesem Punkt überschneidet sich Sebalds Denken sehr weitgehend mit Kipphardts, für den ja die Psychose ein Ausdruck der Schwäche ist, „die Gewalt nicht ertragen zu können“ (M 168). Wer sie besser ertragen kann, ist – in einem amoralisch-pragmatischen, rein funktionellen Sinne – gesünder, und die kranken Individuen werden bekanntlich in der darwinistischen Selektion als erste aussortiert.

Zur Pathologie des Essens (mit utopischem Gegenvorschlag)

[i.] **Materialismus & Allegorik** Wie verschieden aber bei allen gegenseitigen Anknüpfungspunkten die Denkweise Sebalds von der Kipphardts ist, lässt sich durch eine nochmalige Rückwendung zu *März* nun vollends begreifen. Ich bleibe zunächst noch kurz bei Sebald und erinnere an die Episode des Bootsausflugs mit dem Venezianer Malachio in *All'estero*. Diese sozusagen anthropologische Rundfahrt führt anhand der Müllverbrennungsanlage, der riesigen Mehlmühle und den am Horizont auflodernden Lichtern der Raffinerien ein Bild der menschlichen Zivilisation vor, das diese als einen biologisch-physikalischen *Prozess* betrachtet, und zwar als einen *gerichteten* und irreversiblen Systemprozess, der progressiv zur Entropie fortschreitet – eine sozusagen ‚materialistische Metaphysik‘ (wenn das keine unsinnige Verbindung ist). „Das Wunder des aus dem Kohlenstoff entstandenen Lebens geht in Flammen auf“, hat Malachio angeblich (wohl auf Italienisch) gesagt. Eine verwandte Stelle gibt es bei Kipphardt, in dem exkursartigen Kapitel „Hat März eine Philosophie?“, das verschiedene Äußerungen, Aperçus, aphorismenhafte Notizen, Auszüge aus Aufsätzen und Gedichten des Protagonisten versammelt, die offensichtlich erweisen sollen, dass die schizophrene Denkweise eine eigene Art der Reflexion und der Erkenntnis darstellt. Das Thema des kleinen Aufsatzes, in dem März die biologische Perspektive einnimmt, ist bezeichnenderweise der Tod:

Der Tod, wissenschaftlich betrachtet, ist die gestaltlose und zeitlose Daseinsmasse, der nur schwer und sehr kurz zu entrinnen ist. (Leben) Kehrt man zu ihr zurück ist man der wundervoll stille vierwertige Kohlenstoff, verwandelt sich M (März) in C, doch ist man natürlich nicht sicher, ob C nicht was Neues einfädelt. (Kohlenwasserstoffketten) (M 195)

Diese naturphilosophische Betrachtung bleibt im Kontext des Romans isoliert. Es gibt kaum

andere Beispiele für derartige Betrachtungen über die molekulare Ebene des Lebens. Das hängt freilich damit zusammen, dass überhaupt Natur ‚an sich‘ kein eigenständiges Thema in *März* ist. Was die Bedeutung der Stelle angeht, so soll sie zunächst offensichtlich einfach die Gleichwertigkeit des März’schen Denkens mit einem als philosophisch anerkannten (etwa einem epikureischen bzw. Lukrez’schen Atomismus) illustrieren. Hier soll nun aber gezeigt werden, auf welche Weise dieses kleine Versatzstück ins Gesamtgebäude der März’schen Philosophie sich einfügt vor dem Hintergrund der in diesem Kapitel am Essensmotiv entwickelten Kritik. Zunächst kann man fragen, ob die Reflexion über den Kohlenstoff als eine tröstliche gedacht ist, als aufklärerisch im Sinne von Kipphardts Emanzipationsprogramm, sodass man sie etwa verstehen könnte als Skizze einer antimetaphysischen, immanent-irdischen Thanatologie, die zur Wertschätzung des Lebens und Beförderung irdischen Glücksstrebens beitragen soll – oder auch (‚epikureisch‘) als Relativierung der eigenen Existenz in kosmologischer Perspektive. Wenn C immer wieder etwas Neues einfädelt, so könnte man vielleicht einen Trost darin finden, dass nichts wirklich verschwindet, dass es nicht Vernichtung, sondern stets bloß Umwandlung sei, wenn ein konkretes Wesen sein Leben lässt.

Eine solch mystischer Trost würde allerdings sehr wenig zu der individualistischen (also eben: auf dem Wert des *individuellen* Lebens beharrenden) Konzeption des März-Romans passen, wie überhaupt die Trostfunktion von Kultur Kipphardt wie März suspekt ist. Es ließe sich aber eine andere, ‚tiefenpsychologische‘ Entlastungsfunktion im Unbewussten der Werkgenese vermuten, die mit dem schlechten Gewissen des Essers zu tun hat. Der Gedanke atomistischer Kontinuität in der Umwandlung aller Substanz ist nicht das gleiche wie der Trost- und Sinngedanke, dass das Leben im Allgemeinen weitergeht, wenn auch das Einzelne stirbt – jenes Lebensprinzip, das Freud in der sexuellen Fortpflanzung am Werk sehen wollte. Auf Molekülebene besteht der Trostgedanke vielmehr darin, dass der Stoff, aus dem wir sind, in andere Formen eingeht, wie er ja auch aus ihnen bereits hervorgegangen war. Diese Betrachtung ließe es im Prinzip allerdings sogar zu, die Fortsetzung der *chain of life* nicht nur im (mehr oder weniger) friedlichen, ‚konstruktiven‘ Vorgang der Fortpflanzung, der sexuellen Vermehrung bewerkstelligt zu sehen, sondern auch noch den destruktiven Vorgang der *Zerstörung* eines anderen Körpers zur Erhaltung des eigenen in einem milderen Lichte zu betrachten: als ein ewiges Sich-Fortspinnen des Lebensfadens, der durch uns hindurch und über unsere geringfügigen individuellen Existenzen hinweg ein größeres Ganzes webt. Nun will ich nicht behaupten, dass eine solche mystische Vision in Kipphardts Werk aufscheint – die ‚molekulare‘ (und überhaupt naturphilosophische) Dimension spielt vielmehr, wie gesagt,

in seiner Reflexion insgesamt kaum eine Rolle. Gerade deswegen aber, weil auf dieser Ebene Reflexion unterbleibt, unterläuft es dem Autor möglicherweise, dass diese Vision in dem zitierten März-Aphorismus über den Tod sich abzeichnet und damit, sicherlich unbeabsichtigt, ein in seiner konkreten Wirkung letztlich affirmatives „Mythologem“ in seinen kritischen Entmystifizierungsversuch sich einschleicht (ähnlich wie bei Stifter).

In Sebalds Werk dagegen wird das große Ganze, in dem alles mit allem zusammenhängt, nicht als tröstlich, sondern als monströs und absurd bewertet – im Grunde eine Art biologische Theodizee-Variante, scheint mir –, durchaus im Sinne der von Sebald zweifellos zustimmend zitierten Canetti-Stelle. Dass unsere Körper aus dem bestehen, was wir uns einverleiben, konstituiert in der von Sebald als „häretisch“ bezeichneten Perspektive eine konkrete Verbundenheit mit den anderen Lebewesen und dem Ganzen der Natur, die aber nichts Tröstliches, nichts von transindividueller All-Einheit an sich hat, sondern im Gegenteil als heillos erscheint. Es ist, wenn man so will, eine der Haupt-Schwächen von Sebalds Werk, dass er sich mit der *positiven* Vorstellung vom ewigen Wandel nicht eigens und explizit kritisch auseinander-, sondern bloß an ihre Stelle das Bild vom monströsen Verdauungssystem setzt. Es ist allerdings auch – bei aller berechtigten Kritik am Individualismus – eine *extrem* transindividuelle und in dieser Hinsicht, trotz ihrer konkreten naturwissenschaftlichen Gültigkeit, eine *abstrakte* Perspektive, in der die ‚Einheit‘ alles Stofflichen im Prozess ständiger Umwandlung aufscheint: eine atheistisch-materialistische Mystik *sub specie aeternitatis*. Vom subjektiven Standpunkt des Einzelnen, der so einfach doch nicht ‚überwunden‘ werden kann, erscheint dagegen die Aussicht, selbst gefressen und verdaut zu werden, wenig tröstlich; und auch derjenige, der selbst am Leben bleibt und den anderen verschlingt, muss vielleicht immerhin mit ethischen Magenschmerzen kämpfen. Da diese sicherlich nicht fitnessförderlich sind, ist – eben darauf läuft Sebalds Prophetie hinaus – der Selektionsvorteil aufseiten dessen, dem kein schlechtes Gewissen Appetit oder Verdauung beeinträchtigt. Und wird nicht in der Symptomatologie der Melancholie seit alters her auch die gestörte Verdauung aufgeführt, deren Symbol der Steinbrocken ist, den Saturn anstelle seines letzten Kindes verschlang und der ihm schwer im Magen lag?

Jedenfalls zeichnet eine Formulierung wie die im Achternbusch-Essay hinsichtlich der realen Beziehungen zwischen Menschen und Schweinen – „Wir sind Fleisch von ihrem Fleische“ – ein Bild vom Menschen als dem obersten Räuber und Parasiten, das weniger dem eines edelsten Wesens als etwa dem großen Fisch auf Pieter Bruegels Zeichnung *Die großen Fische fressen die kleinen*. Auf dieser sieht man einen riesigen Fisch am Strand liegen, der von zwei deutlich kleineren Menschenfiguren soeben inspiziert und ausgenommen wird. Das

eine der beiden Menschlein schlitzt mit einem überdimensionierten Messer, in dessen Klinge der Reichsapfel als Weltsymbol graviert ist, den Bauch des Riesenfischs auf, und daraus hervor quellen, wie auch aus seinem Maul, unzählige weitere Fische, größere und kleinere, wobei den jeweils größeren wiederum kleinere aus dem Maul fallen. Das Ganze, dessen tautologische Grundkonstellation noch durch einige anekdotische Nebenszenen variiert wird, macht den Eindruck eines sinnwidrigen, ganz heillosen Zusammenhangs. Nun kann man den größten dieser Fische gewiss als ein Bild für die Natur überhaupt sehen, und die Menschen kommen auf dem Bild ja auch als solche vor, u. a. in jener Gestalt, die mittels einer Leiter den Rücken des Riesenfischs besteigt und sich dort mit einem Dreizack zu schaffen macht, während hinter ihr am Himmel ein fliegender Fisch herankommt, dessen weit aufgerissener Rachen direkt auf den Mann gerichtet ist. Bedenkt man aber die *realen* historischen und rezenten Ausmaße der Fischereiwirtschaft (und darüber hinaus der gesamten Nahrungsmittelproduktion), so müsste sich eigentlich der Gedanke aufdrängen, dass der Mensch eben das ist, was der große Fisch auf dem Bild ist, nämlich ein monströser Leib, der aus der Einverleibung Hunderter und Tausender anderer Leiber entsteht und sich erhält. Auf dem Bild Bruegels sind alle Fische, die aus Schlund und Bauch des Riesenfischs hervorkommen, noch am Stück, in ihrer Gestalt unversehrt: *unverdaut*, als habe der große Fisch sie als ganze verschlungen, ja als lebten sie noch und führen noch im Inneren des großen Magens fort, sich gegenseitig weiter zu verschlingen. Durch diese Simultandarstellung wird der Eindruck des Absurden verstärkt, und es wird anschaulich, wie viele Leiber zur Erhaltung eines einzigen eingehen müssen. In Wirklichkeit freilich werden diese Körper zerstört, zerkaut, zerkleinert und verdaut. Die Umwandlung ihrer Substanz in die eines anderen Körpers bedeutet dabei nicht etwa, dass das vernichtete Leben in dem einverleibenden Körper im Sinne einer ‚höheren Synthese‘ ‚aufgehoben‘ wäre. Es wird durchaus ausgelöscht und verschwindet spurlos. Im Kunstwerk dagegen können die in Wirklichkeit diachronisch über das Leben des essenden Organismus verteilten Einverleibungen als ein Simultanbildnis synchronisch zur Anschauung kommen, sodass sinnfällig wird, wie viele Körper (und damit vielleicht ja auch Seelen) vernichtet werden, um einen einzigen zu erhalten. Je länger einer lebt, desto mehr wird er dieses Monstrum. Und der Mensch als Allesfresser wäre in einer solchen Simultandarstellung ein besonders groteskes Wesen, das aus allen möglichen organischen Gestalten zusammengesetzt wäre – wie in den berühmten Kompositköpfen Giuseppe Arcimboldos. Immerhin ist doch der Körper des aus Obst, Gemüse und Feldfrüchten zusammengesetzten Kaisers Rudolf II. ein weniger grotesker Anblick als etwa jenes andere, unter dem Titel *Der Koch* bekannte Umkehrbild Arcimboldos,

das ein Schlachtstillleben zeigt, dessen einzelne Elemente – ein Ferkel, ein gerupftes Hähnchen und einige andere rosafarbene, unidentifizierbare Fleischteile – auf den Kopf gestellt, sich zum Brustbild eines Menschen zusammenfügen. Der Gedanke des ewigen Wandels, den die vegetarische Komposition des Rudolf-Porträts auf der mythologischen Ebene verkörpert (indem der Kaiser auch den Vegetationsgott Vertumnus darstellt), vermag im Gewand der grünen Natur einfach irgendwie eine tröstlichere Wirkung zu entfalten als in fleischig rosafarbener Verkörperung, in der ihm immer eine gewisse Unheimlichkeit anhaftet – wo nicht gar der offene Zynismus des obersten Verzehrers, dem die transindividuelle, übergeordnete Schau des ewigen Wandels naturgemäß immer beträchtlich leichter fällt als dem, der selbst leicht gefressen wird. Auch den irdischen Wohlstand eines Reichs, dessen Einheit der aus den Produkten der Landwirtschaft und des Gartenbaus komponierte Kaiser ebenfalls verkörpert, veranschaulichen die Früchte des Paradieses, das ja ein Garten war, auf eine würdevollere Weise als Würste und Brathähnchen, sodass eine solche Darstellung schließlich auch als allegorische und wohl auch ein wenig utopische Vision erbaulicher ist als die bratenbraune volkstümliche Wunschfantasie von der Völlerei im Schlaraffenland, die ja übrigens heute so gut wie realisiert ist. Das realistischere Bild vom Menschen zeigt indes wohl eher der aus Schwein und Huhn komponierte *Koch*. Dieser erinnert, und vielleicht nicht bloß optisch aufgrund der ähnlichen Farbigkeit, an ein anderes Gemälde, eines der eindrucklichsten Arcimboldos, das den biblischen Herodes darstellt, dessen Gesicht gebildet ist aus den nackten Körpern der ermordeten Kinder.

Als letztes Bild ließe sich in diese Reihe noch ein weiteres einfügen, das rein optisch wie ein weibliches Pendant zum *Herodes* erscheint, tatsächlich aber in ganz entgegengesetztem Sinne ein Gesicht aus menschlichen Leibern zusammensetzt. Es ist das Bild der biblischen *Eva*, der Urmutter des Menschengeschlechts, und man könnte die visuelle Assoziation, die sich trotz der sehr verschiedenen Implikationen zu dem Herodes-Bild (und über dieses bis zum grotesken Scherzbild des Schweinemenschen im *Koch*) wie von selbst herstellt, auf den Zusammenhang beziehen, der in Sebalds Texten zwischen dem Schuldkomplex des Essens und dem Verhängniszusammenhang der Sexualität besteht. Den Apfel, das Symbol des Sündenfalls, hält natürlich auch Arcimboldos *Eva* in der Hand, doch Sündenfall ist das Essen vom Baum der Erkenntnis bei *Sebald* nur insofern, als die Menschen (im Unterschied wahrscheinlich zu anderen Tieren) um ihre Daseinsschuld *wissen* und so der eigentlichen – der Bewusst- und Menschwerdung schon vorausgehenden – Erbsünde bloß gewahr werden, die nicht sowohl im Bewusstsein als im Organismus, im Magen ihren Ursprung hat. Die spezifisch menschliche Schuld freilich besteht darin, dass man im vollen

Bewusstsein dessen, woraus sich das eigene Fortleben speist, weitermacht. „Mythologeme“ im Sinne Sebalds haben nicht zuletzt die Funktion, die durch den evolutionären Sprung des Bewusstseins entstehenden Schuldgefühle zu beschwichtigen, und der Zusammenbruch des geordneten mythopsychischen Überbaus produziert daher nicht nur ein Sinndefizit, sondern mitunter auch eine Entfremdung von den biologischen Grundlagen der eigenen physischen Existenz, die sich als psychohygienische Destabilisierung auswirkt: ethische Magenschmerzen gewissermaßen.

Bei Kipphardt findet sich mit Ausnahme der zitierten Reflexion über den Tod und die Eskapaden des Kohlenstoffs kaum eine Thematisierung dieser fundamentalen naturphilosophischen Fragen. Kipphardt geht nicht so weit ins Grundsätzliche zurück, seine Kritik³⁵ rührt nicht an die biologischen Fundamente unserer Existenz. Viel greifbarer, klarer

³⁵ Eine berechnete Frage wäre, ob denn Natur überhaupt ‚kritisiert‘ werden kann. ‚Kritik‘ (im Sinne der poetologischen Thematik der vorliegenden Arbeit) richtet sich aber nicht gegen ‚die Natur‘ selbst, sondern eben gegen die kulturell vermittelte Vorstellung von einer ‚guten‘ Natur als höherer Ordnung, gegen das „Mythologem“, das die Natur als sinnstiftende Instanz setzt. Sebalds eigene Schriften mögen dabei den Eindruck vermitteln, dass es eher um eine historische ‚Kritik‘ geht, dass also die Vorstellung von Natur, der Sebald seine „härethische“ Sicht vom monströsen Ganzen entgegensetzt, ein „Mythologem“ des 19. Jahrhunderts sei, das (ganz vereinfacht gesagt) ‚Gott‘ durch ‚Natur‘ ersetzte. Allerdings konstatiert ja auch Kipphardt mit Blick auf die unmittelbare Gegenwart (d. h. hier die 1970er Jahre) eine Tendenz, soziale, ethische, politische, ökonomische, ideologische Tatsachen zu ‚biologisieren‘ – der Krankheitsdiskurs in *März* richtet sich ja insgesamt gegen die biologische Auffassung der Geisteskrankheit, was sicherlich als eine Par-pro-toto-Kritik am szientifischen Denken überhaupt zu verstehen ist. Auch die sozialkonstruktivistischen und poststrukturalistischen Bemühungen um eine Dekonstruktion vermeintlich ‚natürlicher‘ Tatsachen kann nicht zuletzt als eine Reaktion gegen die Funktionalisierung von ‚Natur‘ zur letztgültigen, ‚unhinterfragbaren‘ oder ‚unhintergehbaren‘ Begründung ideologischer Setzungen begriffen werden – was im Gegenzug bis zu den *science wars* der 1990er ging. Sebald selbst war nun sicherlich ein ausgesprochener ‚Natur-Denker‘ insofern, als in seinem Werk vielfach eine deterministische, materialistisch-biologistische Weltsicht zum Tragen kommt, in der ‚Natur‘ den äußersten Erklärungsrahmen für die menschliche Wirklichkeit darstellt. Daher zielt seine Kritik am ‚Mythos‘ der Natur weniger auf die grundsätzliche Setzung von ‚Natur‘ als Bezugsrahmen als vielmehr eben auf die Vorstellung einer ‚guten‘ oder doch zumindest nicht weiter zu hinterfragenden (einfach ‚hinzunehmenden‘) Natur. Dass diese Vorstellung auch heute noch eine überragende ideologische Rolle im öffentlichen Diskurs spielt, lässt sich daran bemessen, wie oft und geläufig ‚Natur‘ noch immer als ein Totschlagargument verwendet wird. So beendet – um nur ein einziges, allerjüngstes, sozusagen tagesaktuelles Beispiel zu nennen – Jens Jessen im Feuilleton der *Zeit* vom 29. Juni 2017 einen kleinen Kolumnenbeitrag über Vegetarismus mit der Schlusswendung, „der Mensch“ sei „nun einmal“ („nun einmal“ ist zweifelsohne ein rhetorisches Hauptsymptom der denkfaul-süffisanten Geisteshaltung, die ‚die Natur‘ und damit Wahrheit und Überlegenheit immer schon auf ihrer Seite wissen) „ein Allesfresser“ und mithin auch „ein Raubtier“, was nicht nur in philosophisch-geisteswissenschaftlicher Hinsicht unbedarft, sondern auch zoologisch falsch ist. Ein solches Denken, das rein empirisch-quantitativ als ein sehr häufig anzutreffendes und mithin kulturell sehr wohl noch hegemoniales zu bezeichnen ist, behauptet zwar nicht geradezu, dass ‚Natur‘ an sich ‚gut‘ wäre oder als normsetzende Instanz für jegliche politisch-ethischen Fragen dienen könnte; wohl aber soll ein biologischer Basis-Bereich abgegrenzt werden, der der Sphäre der ‚Natur‘ zufällt und in als solcher von müßigen Reflexionen freizuhalten ist. An ‚Natur‘ in diesem Sinne etwas ändern zu wollen, soll schlicht als *sinnlos* (unsinnig), quixotisch, ‚unmöglich‘, vermessen etc. dargestellt werden: ‚Natur‘ ist unhintergebar, man muss damit leben – es geht mithin um die bekannte Formel von ‚Realismus‘ vs. ‚Ideologie‘. Freilich ist es ebenso bemerkenswert wie wenig überzeugend, dass zu einem Zeitpunkt, da „der Mensch“ sich de facto in nie dagewesenem Ausmaß natürlichen Gegebenheiten widersetzt, eine unhintergebare Natur *im* Menschen postuliert wird, gegen die man sich gerade dann nicht wehren soll, wenn sie mit den „Ich-Trieben“ identifiziert wird, also den eigenen ‚Genuss‘-Interessen dient. Es fällt eben leichter, sich mit einer Natur zu versöhnen, die dem eigenen Ich schmeichelt und unsern liebsten Konsumwünschen entgegenkommt, als mit einer, die uns das sonnige Urlaubswetter versagt und stattdessen ihre eigenen Launen hat. Sebalds Kritik richtet sich nicht zuletzt gegen diesen – letztlich opportunistischen (ganz im Bilz’schen Sinne: „subjektdienlichen“) – Natur-Mythos, indem

konturiert als bei Sebald entwirft Kipphardts Fallstudie vom Leben des Dichters März eine Gesellschaftskritik. Darin spielt allerdings – wie meine Betrachtungen zu Kipphardt am Anfang dieses Kapitels, von denen die weitläufigeren Exkursionen ins Organische ausgingen, zeigen – der Komplex des Essens eine nicht unbedeutende Rolle, und zwar primär in Bezug auf den Verzehr von Fleisch, von *Tieren*. Wie auch bei Sebald vielfach, so fungiert die Darstellung von Essgewohnheiten und, i. w. S., kulturellen Praktiken im Zusammenhang mit der Nahrung bei Kipphardt als Signifikant – als *Symptom*, könnte man wohl sagen – für die gesellschaftliche und kulturelle Verfassung; bei Sebald steht das beherzte Essen, der gute Appetit im ‚deutschen Geschichtskomplex‘ für eine konsumistische Kultur, die die Phase der Trostlosigkeit, des bodenlosen Erschreckens über sich selbst, der Fassungslosigkeit angesichts der aus ihr selbst hervorgegangenen Zerstörung und der heillosen Trauer, diese Phase der Untröstlichkeit, die (diese Konjektur kann man aus Sebalds Schriften wohl anleiten) nötig wäre für eine in einem höheren Sinne ‚gesunde‘ Verarbeitung (wie auch immer eine solche konkret zu denken wäre) der kollektiven Gewaltgeschichte, einfach übersprungen und stattdessen alle psychische Energie in die Restauration einer äußeren Ordnung – vornehmlich der geregelten Mahlzeiten – geleitet hat. Bei Kipphardt dienen die deftigen Details einer provinziellen Esskultur im Kontext der schlesischen Kindheitserinnerungen des Protagonisten als plastische Evokation einer Kultur, die sich das kindliche Subjekt mittels Gewalt einverleibt, indem es seine Sensibilität, sein kreatürliches Mitgefühl, seine eigene körperbezogene Empfindlichkeit zu zerstören sucht, weil – so kann man den implizierten Gedankengang wohl ausformulieren – diese als affektive Basis dienen könnten für eine bewusstere, reflektierte Solidarität im politischen Sinne, die in der Konkurrenzökonomie als Hindernis im persönlichen Fortkommen und als Störung der kollektiven Ordnung unbrauchbar ist. Die Gleichsetzung von Erziehung/Sozialisation und Desensibilisierung kann mit einem beliebig herausgegriffenen Beispiel hinreichend illustriert werden. So erinnert sich etwa März, dass er als Kind „Schwierigkeiten mit Blut“ gehabt habe; er habe sogar in Ohnmacht fallen können, wenn Hühner oder Fische ausgenommen wurden. Der Vater fürchtete natürlich sogleich „Verzärtelung“ und intervenierte, indem er die therapeutische Hilfe des Fleischers heranzog. Einen Becher Kälberblut leert der gutwillige Junge, ist auch stolz drauf („wie Tom Mix“ – ein Westernheld der Stummfilmzeit – sei er nach seiner

‚Natur‘ vorzugsweise als Fressordnung thematisiert und an *diesem* Aspekt gezeigt wird, dass ein wahrhaft kritisches Denken auch ‚Natur‘ nicht gutheißen kann, sondern dass gerade die künstlerisch-literarische Reflexion der Raum ist, in dem – auch gegen alle Aussichten und Erfolg, auch bei *sicherer* Vergeblichkeit solchen Aufbegehrens – das Denken sich (wie Canetti gegen den Tod) empört über die Sinnwidrigkeit der natürlichen Vorgänge.

Mannestat mit blutverschmiertem Mund auf der *Bismarckstraße* [!] paradiert, erinnert sich März), nur kriegt er dann Ausschlag und ist also wieder als Schwächling gebrandmarkt (34).

Was in dieser (gewiss schön inszenierten) und ähnlichen Episoden deutlich wird, ist aber auch, dass das Essensthema bei Kipphardt letztlich nicht auf die objektiven biologischen Grundlagen der individuellen wie kollektiven Existenz verweist, sondern vielmehr bloß auf die Subjektivität des Protagonisten. Es geht vornehmlich um eine Kritik der am *menschlichen* Subjekt verübten Gewalt, nicht – wie bei Sebald – darüber hinausgehend auch um eine Reflexion über den weiteren, natürlichen Zusammenhang. Sicherlich zielen Kipphardts modellhafte Kindheitsrekonstruktionen über den konkreten Einzelfall seiner Titelfigur hinaus, aber stets nur im Hinblick auf den sozusagen traditionellen Konflikt zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft, dem Ganzen. Das (noch) größere ‚Ganze‘ wird aber bei Kipphardt kaum thematisiert – was natürlich auch verständlich ist im Kontext eines Werks, das exemplarisch am Thema der Psychopathologie den sozialen und kulturellen Charakter von Problemen aufzuzeigen unternimmt, die im dominanten Diskurs biologisch erklärt werden. Durch die anthropozentrische Ausrichtung des Werks erscheinen jedoch die vielen Tiere, mit denen sich März aus kreatürlicher Empathie solidarisiert, letztlich bloß als Material, das in Kipphardts rhetorisch-argumentativem Erzählen verwurstet wird. Und sogar auf der Ebene der Figuren, intradiegetisch, erscheint es zuletzt so, als sei März zu einer echten Empathie – einer Begegnung mit dem *Anderen* als einer eigenständigen Präsenz ‚für sich‘, einem (nichtmenschlichen) Gegenüber mit einem Eigenleben – nur sehr bedingt fähig (und dann vorwiegend ‚seinesgleichen‘, also den anderen Schizos gegenüber).

[iii.] **Konkrete Utopie** In der Graubünden-Episode (im letzten, „Nachtrag“ überschriebenen Kapitel von *März*), die den Versuch der beiden aus der Anstalt ausgebrochenen Verrückten beschreibt, jenseits institutioneller Strukturen ein freies, selbstbestimmtes Leben zu führen, und in der man sie daher sozusagen beim Wort bzw. bei der Tat nehmen kann; in dieser Episode, die einem konkreten utopischen Gegenentwurf zur herrschenden Normalität am nächsten kommt, arbeiten März und Hanna im Hochgebirge als freie Landarbeiter auf einer Alm. Neben dem (durch das Absetzen der antipsychotischen Medikamente bedingten) Wieder-Erwachen der Sexualität gehört zum allgemeinen Wiederaufleben der Sinnlichkeit und Lebenslust in der freien Gebirgsluft vor allem das Wieder-Erwachen – bzw. für März eigentlich das *erstmalige* Erwachen – der kulinarischen Genussfähigkeit: des Appetits. Die Passage sei hier ausführlich, auch etwas übe den unmittelbaren Zusammenhang hinaus zitiert, um noch einmal die vielfältigen Assoziationen zu zeigen, die mit dem Essen

zusammenhängen, durchaus auch im Hinblick auf die ‚krankhaft‘ gelockerte Assoziationstätigkeit als eigenen literarisch-kritischen Modus:

März, Notizen aus dem Hochgebirge.

Hanna bringt eine dampfende Schüssel mit Speckknödeln auf den weißgescheuerten Tisch. Wir essen und essen.

Wenn ich meine Großmutter fragte, was es zu essen gäbe, antwortete sie: „Maul marschier.“³⁶

Die Fähigkeit des Essens. Lang fehlte mir die Fähigkeit des Essens gänzlich. Weder war ich in der Kindheit darauf vorbereitet, noch erlangte ich später ein kulturelles Essenstraining. Es wird gegessen, was auf den Tisch kommt, hieß es in der Kindheit, Roggenbrot macht Wangen rot, man läßt nichts auf dem Teller liegen, Naschen ist ein Laster, Eintopfsonntag, Volksernährung, Kalorien für Normalverbraucher, Schulspeisung, Fleischmarken, Resteverwertung und so fort. Später hieß es dann Essenfassen, Kantinenbon, Futtern bei Muttern, bürgerlicher Mittagstisch, Freßsack, denkt nur ans Fressen, wie einer ißt, so arbeitet einer und so fort bis Lohberg. Essen war ein Verschlingen, am liebsten aß ich allein, weil ich das Gefühl hatte, das sei ein körperlich intimer Vorgang. Überhaupt aß ich nicht gerne, es war eine Pflicht wie das Sauberhalten, Schuheputzen zum Beispiel. Wenn mich jemand fragte, was ich gegessen hätte, fiel es mir oft nicht ein. Ich war schon froh, wenn ich mich nicht ekeln mußte. Bis ich von Hanna unter anderem auch das Essen lernte, und zwar indem sie mir zeigte, wie man den Geschmack des Essens macht. Die Kenntnisse des Machens bildeten meine Essenssinne aus, entwickelten meinen Geschmack. Niemand kann Hanna und mich zum Beispiel im Genusse des Rauchkäses übertreffen, denn wir haben über ihn die größten Kenntnisse, wir haben ihn gemacht. Lebenkönnen ist vielleicht die Entwicklung der Sinne.

Indem wir ihn [den Rauchkäse] in der ruhigen Abendluft vor dem Hause *essen, essen wir etwas von uns, aber wir erweitern uns gleichzeitig*, befähigen uns zu anderen Genüssen, zur Liebe zum Beispiel. Weniger zu genießen ist vielleicht das Gift, das man sich selber macht. Deshalb ist Gift meistens (galle)bitter.

(M 218, Hervorhebungen von mir)

Die im ersten Zitat aufgezählten Redensarten rund ums Essen wären wahrscheinlich eine Untersuchung wert – was allerdings in *März* unterbleibt, der Autor verlässt sich vielmehr bloß

³⁶ Wenn es dem Sekundärschreiberling ausnahmsweise einmal gestattet sei, in der Fußnote eine eigene erzählerische Reminiszenz einzuflechten: Meine eigene Tante Annemie, die jünger als März ist und aus einer ganz anderen (wenn auch gleichfalls provinziellen) geografischen Ecke stammt, führt doch bis heute einen kulturellen Habitus fort, den in der zitierten Passage die im 19. Jh. geborene schlesische Großmutter des Protagonisten verkörpert. Wenn man bei einem Familienzusammentreffen mit Kaffee und Kuchen den von besagter Tante Annemie gebackenen letzteren (Donauwelle) lobt, so sagt sie nicht etwa: „Danke“, sondern antwortet mit einem einzigen Wort im Imperativ: „Iss!“ Das muss man sich natürlich im Dialekt vorstellen, und die Mimik dazu auch nicht geradezu freundlich.

(wie auch Sebald) auf die suggestive Andeutung zweifellos *sinisterer* Zusammenhänge. Ich kann diesen leider auch nicht nachgehen – das würde weit über die Grenzen des literaturwissenschaftlichen Fachgebiets hinausführen –, sondern konstatiere meinerseits nur knapp, dass es ganz offensichtlich wieder darum geht, die Esskultur (oder -unkultur) *pars pro toto* für die faschistische und („Später“) die bürgerlich-kapitalistische Gesellschaftsordnung vorzuführen. Ganz offensichtlich sollen *beide* als sinnenfeindlich dargestellt werden, wenn auch *hier* (deutlicher als anderswo) ein gewisser Unterschied zwischen den beiden Formationen angedeutet wird, indem die faschistische Ess-Unkultur anhand der zitierten Beispiele als eine ganz und gar sinnenverachtende, rein rationell-funktionalistische dargestellt wird (Essen als bloße Kraftstoffzufuhr für den völkischen Kampf), in den für die bundesrepublikanische Nachkriegs-Unkultur stehenden Beispielen dagegen die Esspflicht im Dienste der Produktion zusätzlich mit einer vulgären Esslust konnotiert und damit in einem gewissen (sehr speziellen) Sinne ‚demokratisiert‘ erscheint. Zur Kritik der Kipphardt’schen Gesellschaftsanalyse hinsichtlich des Aspekts der Sinnenfeindlichkeit habe ich im letzten Abschnitt von II/3 schon einiges gesagt. Im vorliegenden Kontext ist vor allem die positive Darstellung des Gegen-Aspekts von Interesse. Die Passage über die Herstellung des Rauchkäses und die sinnliche Erfahrung im produktiven Austausch mit den Dingen illustriert, wie Fischer im siebten Kapitel seiner Kipphardt-Monografie ausführlich gezeigt hat, das Menschenbild der Marx’schen Anthropologie in einer fast direkten Übertragung theoretischer Postulate in die Konkretheitsfiktion der erzählenden Literatur. Dass Wahrnehmung ein aktiver Vorgang der Vergegenständlichung, der Aneignung im tätigen Umgang mit den Dingen, d. h. *Praxis* ist, wie Marx sie (in Erweiterung und Abgrenzung von dem eher passiven Sinnlichkeitskonzept Feuerbachs³⁷) konzipiert, dass menschliche Selbstaneignung und

³⁷ Interessanterweise ist die Immanenz-Philosophie Feuerbachs, ‚gegen‘ deren Sinnlichkeits-Konzeption sich der von Kipphardt übernommene anthropologische Entwurf des jungen Marx richtet, einer der wichtigsten ideengeschichtlichen Einflüsse auf das Werk Gottfried Kellers, der für Sebald eine wichtige Rolle spielte, als einer seiner erklärten Lieblings- (um nicht zu sagen Leib-und-Magen-) Schriftsteller und Wahlverwandten. An wenigen anderen Stellen hat Sebald so deutlich wie in seinem explizit als Huldigung verstandenen Essay über Keller die Option einer atheistischen, auf diesseitigen Lebensgenuss und Sinnlichkeit gegründeten Weltfrömmigkeit als Antwort auf das metaphysische Sinndefizit reflektiert und sich eindeutig sympathisch zu dieser positioniert. Bemerkenswerterweise (wenn auch wenig überraschend) hebt Sebald aber gerade die auf Passivität hinauslaufenden ‚utopischen‘ Tendenzen in Kellers Werk hervor, bspw. die Hingabe des Mannes an die Frau als aktiven Part in den Keller’schen Liebeszenen, und nicht zufällig stellt Sebald Erfüllungsszenen und Glücksbilder heraus, in denen das irdische Glück gleichsam als eine Gnade ganz unverhofft den Figuren zuteilwird, und zwar durchaus typischerweise (typisch für *Sebald*) am Rande des Bewusstseins, des Schlafs oder des Todes (cf. LL 114–116 zur „Weltfrömmigkeit“ u. 116–122 zu den Liebeszenen bei Keller, insb. der Gretchen-Szene im *Grünen Heinrich* S. 117–119). Übrigens finden sich bei Keller selbst einige kritische Bemerkungen über die Geistes- bzw. Lebenshaltung, die vorzüglich in der Esslust die Lebensfreude walten sieht (man denke etwa an jenen Spielkameraden des Protagonisten im *Grünen Heinrich*, dessen selbsterfundene Ritterabenteuer stets zu Hanswurstiaden und Räuberpistolen um gestohlene ungeheure Würste und Schinken gierten, oder die Passage in der pädagogischen Seldwlya-Erzählung *Frau Regel Amrain und ihr Jüngster*, wo

Selbstverwirklichung zusammenfällt mit der tätigen Aneignung und Formung der äußeren Welt, das alles hat Kipphardt in seinem utopischen „Nachtrag“ fast eins zu eins erzählerisch umgesetzt. Freilich ist es im Kontext des Romans nicht unbedingt die Marx'sche Anthropologie – es bleibt offen, ob März Marx gelesen hat oder nicht –, sondern die menschliche Natur selbst, was hier zur Entfaltung kommt. Ebenso wenig, wie das vorgeprägte Menschenbild reflexiv aufgebrochen oder hergeleitet wird – es wird vielmehr in *März* bloß propagiert³⁸ –, wird die theoretische Position als solche betrachtet; auch wenn sie der Perspektive einer Figur zugeordnet ist, wird sie dadurch nicht relativiert, sondern – insofern sie der Konstruktion der Erzählung zugrunde liegt und die fiktiven Tatsachen selbst determiniert – auch auf der auktorialen Ebene hypostasiert. Da aber die anthropologische Setzung im fiktionalen Kontext der Erzählung nicht als marxistisches Theorem deklariert wird, kann sie auch als eine aus der schizophrenen Geistesverfassung entwickelte Einsicht gelesen werden. Die ‚Dialektik‘ von Eigenem und Fremdem/Anderem, Identischem und Nichtidentischem, Innen und Außen, Selbst und Umwelt, Subjekt und Objekt könnte auch als eine ‚schizophrene‘ Aufspaltung der Denk-Kategorien gerahmt werden, wobei der Marx'schen Synthese dann die ‚psychotische‘ Selbstwerdung als eine Art Grenzauflösung zwischen Subjekt und Welt entspräche – eine Art All-Einheit, die in einer ganz am Ende des Kapitels „Hat März eine Philosophie?“ platzierten Notiz des Protagonisten ebenso schlicht wie poetisch als ein Aufgehen im Anderen der Natur formuliert wird:

März, Niederschriften. Empfinde manchmal im Frühjahr, fremder vielleicht noch als ich sind sich die andern. Ich bin mir manchmal nicht fremd, kenne mich aus in der Fremde, in Kuckusruf und Getier, sehe geschlossenen Auges manchmal das Veilchental. (M 196)

Problematisch ist diese Grenzauflösung indes, wo es um den Vorgang des Essens geht. Die dialektische Vorstellung, dass man im Prozess der Einverleibung das eigene Wesen gleichsam um das Wesen des Einverlebten erweitere, mag im Hinblick auf den Rauchkäse angehen (wobei, ganz am Rande bemerkt, die Analogie zwischen einer Ausbeutung der Menschen als Arbeitskräfte und der ja nicht eben gewaltlosen ‚Nutzung‘ tierischer Reproduktionsvorgänge zur Nahrungsmittelerzeugung – Milchwirtschaft – nirgendwo in Kipphardts bukolischem Entwurf reflektiert wird); in Bezug auf den Verzehr von Körperteilen hat man es dagegen – gerade unter der Prämisse eines materialistisch-diesseitigen Denkens – mit dem Problem des

der Erzähler gegen die Überschätzung des ‚leiblichen Wohls‘ als eine typisch ‚germanische‘ Deformation des sittlichen Empfindens polemisiert).

³⁸ Fischer 1999: 172 (Fn. 190).

Zusammenhangs zwischen Körperlichkeit und Empfindungsfähigkeit zu tun, oder anders gesagt: nicht sowohl mit dem Individualismus als mit dem Individuationsprinzip auf der basalen biologischen Ebene zu tun. März' Reflexion, „Lebenkönnen“ sei „die Entwicklung der Sinne“, ließe sich auch darauf beziehen, dass die Zerstörung des individuellen Körpers nach allem, was wir wissen, auch das Ende jeglicher Empfindungsfähigkeit eines wie auch immer gearteten ‚Selbst‘ und damit eines konkreten Lebens ist – dass ‚man‘ eben nur *leben kann*, wenn ‚man‘ einen Körper hat. Dass sich Leben oder gar ‚das Leben‘ irgendwo außerhalb der konkret existierenden Lebewesen, also der einzelnen Organismen, fände, wäre dagegen eine eher mythische Vorstellung. Die vorhin zitierten Reflexionen über den Kohlenstoff ließen sich, in diesem Kontext gelesen, auch als eine apologetische Konstruktion verstehen, die im Romanganzes sozusagen proleptisch den Überbau zu der im utopischen Teil des Schlusskapitels dann folgenden positiven Umdeutung des Essens liefert – indem der Gedanke der Kontinuität des ‚Lebens‘ über den Bestand der einzelnen Lebewesen hinweg das schlechte Gewissen des Essers beschwichtigt.

Zumindest war es Kipphardt offensichtlich wichtig, in dem Lebensbejahungs-Programm, das in der Graubünden-Episode als positives Komplementärstück zum Porträt des verneinenden Schizos entwickelt wird, auch mit dem Essen seinen Frieden zu machen. Weil aber Kipphardt selbst, so möchte man spekulieren, die affektive Bindung an eine herzhafte Küche, wie sie anscheinend besonders bei den deutschen Autoren aus den so schmerzlich dem Reichsleib abgeschnittenen Ostprovinzen vorkommt, nicht überwinden konnte oder mochte, muss März' kulinarische Selbstfindung im schweizerisch-romanischen Hochgebirge ausgerechnet am Beispiel von *Speckknödeln* veranschaulicht werden. Speck besteht aber (wenn auch kaum mehr eine Ähnlichkeit zu erkennen ist) aus der getöteten Körpersubstanz einst lebendig gewesener Tiere. Das Fortleben der Substanz im einverleibenden Organismus ist nun allerdings nur auf molekularer Ebene zu denken, während die Zerstörung des individuellen Körpers auch die Aufhebung der Empfindungsfähigkeit und damit, in materialistischer Perspektive, das Verschwinden von so etwas wie ‚Seele‘ (*Leben* im psychischen Sinne) bedeutet. Tatsächlich geht der Vorgang der sinnlichen Wiedergeburt, der spirituellen Genesung und Selbstwerdung des Protagonisten mit dem im Romankontext auffälligen Widerspruch einer *Desensibilisierung* im Hinblick auf die *ethische* Problematik des Essens einher. Es sei denn, man wollte die am Beispiel der Käseherstellung veranschaulichte Dialektik der ‚Erweiterung‘ des Subjekts in der produktiven Aneignung des Objekts als eine Reflexion dieser Problematik gelten lassen. Doch März gewinnt seinen Einblick in das Wesen der Viktualien und damit seine Genussfähigkeit in Auseinandersetzung

mit der Zubereitung von Speisen, also beim *Kochen* (bzw. beim Käsen), nicht in der Auseinandersetzung mit den Lebewesen, die die Zutaten irgendwann einmal waren. Wollte man das Marx'sche Theorem von der menschlichen Selbstaneignung in der Aneignung der Dinge vom Kochen auf die vorangehende eigentliche Fleischerzeugung übertragen, so käme man zu der altbekannten (und m. E. wenig überzeugenden) Vorstellung, dass der Jäger das Beutetier in einem ‚respektvollen‘ Akt der Dankbarkeit und Demut tötet, sozusagen ehren- und würdevoll, wobei es streng genommen eigentlich bloß die Ehre und Würde des menschlichen Teils ist, die durch solche diskursiven Praktiken erzeugt wird. Mir scheint, diese Idee vom ‚ehrlichen‘ Töten wäre im vollen Sinne als ein „Mythologem“ zu bewerten, das in den größeren Kontext einer apologetischen Mythologie der Authentizität gehört. Eine besonders ambitionierte Variante ist die – in aller Regel auf irgendwelche nicht-westlichen spirituellen Kontexte, auf traditionelle Jäger-Sammler-Kulturen sich beziehende – Vorstellung, der Jäger trete geradezu in ein mystisches Verschmelzungsverhältnis mit dem getöteten Tier, und wer diesem Narrativ keinen rechten Glauben schenkt, der ist eines bornierten eurozentrischen Denkens überführt. Übrigens beruft sich auch Sebald gelegentlich – und zwar in dem bereits erwähnten Achternbusch-Essay, der mit Donald Duck endet, (und mit Verweis auf Canetti) – auf diese Idee von der mystischen Einheit des archaischen Jägers mit seinem Beutetier (konkretes Beispiel sind dort „die Buschmänner“), allerdings ohne auf den konkreten Vorgang des Tötens und Verzehens zu sprechen zu kommen. Auch Bruce Chatwin, ein dezidiert anthropologisch denkender Dichter, hat sich auf diese Weise um eine Art Apologetik des Fleischverzehrs bemüht. Und vor einiger Zeit hatte der Internetmilliardär Mark Zuckerberg, Gründer der basisdemokratischen Realutopie *Facebook*, öffentlich verkündet, er habe soeben eine Ziege getötet und werde von nun an nur noch Fleisch von Tieren essen, die er selber eigenhändig getötet hat. Dieses Pathos des mannhaften Ins-Auge-Blickens verweist zwar durchaus symptomatisch auf die kollektive Befindlichkeit der Industriefleisch-Konsumenten; ein sonderlicher Fortschritt der Menschlichkeit scheint mir aber nicht in der Forderung zu liegen, dass wir wieder die Fähigkeit zum eigenhändigen Töten erlernen sollten. Ich bezweifle jedenfalls, dass diese besondere, heroisch-romantische Variation des zeitgenössischen Mythos vom „guten Fleisch“ auf mehr hinausläuft als eine Hemingway-Männerfantasie.

Kipphardts Roman geht auf diese Frage freilich nicht ein, so kann man ihm allenfalls eine Offenheit oder Neigung hin zu diesen Bereichen des mythologischen Überbaus unterstellen. Wohl aber versucht Kipphardt, nachdem er zuvor im gesamten Roman eine Menge semantisches Kapital geschlagen hat aus der empathischen Darstellung eines

empfindlichen Kindes mit schwachem Appetit und aus der symbolischen Solidarisierung mit dem Tier als dem exemplarischen Opfer, das Essen zum Schluss als ein Hauptstück seines anthropologischen Gesundungsprogramms zu rehabilitieren, und nicht etwa nur (wie in Sebalds Werk) eine vegetarisch-asketische Variante davon als Zugeständnis an die Notwendigkeit der Selbsterhaltung (sozusagen als Kompromiss zwischen Essen und Nichtessen), sondern ein *volles* Programm mit allem Guten, was der Autor ‚dem Menschen‘ und eigentlich sich selbst nicht versagen will. Eine solche Wendung liegt freilich auf der Linie der stramm diesseitigen, konkret-utopischen Programmatik marxistischer (und generell säkular-revolutionärer) Poetik. Wo Harry Heine noch recht paradiesisch „Zuckererbsen für jedermann“ zu versprechen wusste³⁹, da war es bei Brecht (vielleicht in Abgrenzung vom Pathos des „Brotes“, das die Nationalsozialisten versprachen) bereits das „Fleisch“, von dem die Armen und Machtlosen etwas abbekommen sollten (immerhin mit dem Verweis, dass nach gebührender Sättigung sublimere Dinge wie die Gebirge, das Meer und wohl auch die ethischen Werte ins Auge gefasst werden sollten⁴⁰); und bei Kipphardt gibt es dann Speckknödel. Weniger eine Verbürgerlichung als eine *Vergutbürgerlichung* des marxistischen Heilsversprechens, sehr merkwürdig. Tatsächlich erklärt Kipphardt als lyrisches Ich in einem Gedicht:

Meine Nachbarn, die Bauern, irritiert stark
 mein intimes Verhältnis zu dem Privatgelehrten
 Karl Heinrich Marx.
 Dessen Geheimlehre kennenzulernen
 offerieren sie
 sommertags auf den Mahlwiesen
 ein Schwein zu braten
 damit ich ihnen bei genügend Bier
 den Marx erkläre in einem Zuge und
 hinsichtlich der Erwartungen für die Landwirtschaft.
 Als alle essen und trinken
 erkläre ich dreist
 dies (mal gedacht als alltäglich)
 sei die Erfüllung der Lehre.
 Zur Vorsicht hatte ich auch
 eine Blaskapelle bestellt. (UP 28)

³⁹ In *Deutschland. Ein Wintermärchen* (Heine 1975: 8).

⁴⁰ Cf. das Gedicht *Bei den Hochgestellten* (Brecht 1988: 9).

Zu diesem Gedicht, das in den *Angelsbrucker Notizen* als Nr. 14a steht, gibt es eine Variante (Nr. 14), in der der lukullische Schlussteil wegfällt (alles nach „Landwirtschaft.“) und durch den lakonischen Schlusssatz ersetzt wird: „Verschiebe das lieber / auf nächste, aufs kommende Jahr.“ (28) Auch die Variante, in der die Zusammenkunft dann doch stattfindet, endet mit einer demonstrativ selbstironischen Pointe, die das ganze wohl ad absurdum führen soll. Dass Kipphardt solchermassen einen doppelten Boden einzieht (was er häufig tut), deutet schon darauf hin, dass er sich über die heiklen Aspekte seiner Philosophie durchaus ein wenig bewusst war. Die wohl eher nicht unfreiwillige Komik des Gedichts ergibt sich aus der eigentlich konstitutiven Vagheit utopischer Spekulation und der allzu fleischlichen Konkretisierung; die poetisch-metaphorische Vision vom realisierten Kommunismus als einem ‚ewigen Fest‘, die ja kaum buchstäblich als ein Volksfest mit Blasmusik zu illustrieren wäre, erklärt der zugezogene Dichter-Nachbar den Bauern (die ja bekanntlich in handfesten Begriffen denken und die unpoetischsten Menschen überhaupt sind) mit einer allzu materialistischen und allzu wörtlichen Auslegung der poetischen Metapher; und diese Inkongruität ist natürlich ein Effekt, den Kipphardt bewusst herstellt. Doch wie uns „die Traumfassade“ bisweilen „unmittelbar den [...] eigentlichen Kern des Traumes“ zeigt (Freud, GW-II/III 680), so steckt doch auch in der gekonnten Ironisierung des eigenen Utopismus ein wahrer Kern, und wir wollen so boshaft sein (oder so „dreist“), den humorlosen und inkompetenten Leser zu spielen, und aller Ironie-Signale zum Trotz das lyrische Ich ganz beim Wort nehmen (ja, noch toller, dieses als das Wort des Dichters selbst gelten lassen), eben um das Fünkchen Wahrheit zu entzünden, das in der doppelbödigen Inszenierung steckt, und also paraphrasieren: Kipphardt erklärt uns, die Erfüllung des marxistischen Heilsversprechens bestehe darin, dass *jeden Tag ein ganzes Schwein gebraten wird*. Rechnet man das von der sozialen Mikroebene der Nachbarschaft auf den Anspruch des Kommunismus, der ja kein Privat-, sondern ein Menschheitsversprechen ist, hoch, so fällt die verwirklichte Kipphardt'sche Utopie in ihrem infrastrukturellen Hintergrund mit Sebalds Zukunftsvision von einem permanenten Holocaust praktisch zusammen. Die Menschen werden dann, wie der *Koch* auf Arcimboldos Bild, Schweinemenschen sein, die dem verachteten Bild des fettgemästeten Schweins nicht nur optisch ähnlicher werden, sondern auch, jeder Einzelne, konkret-substanziell aus unzähligen Schweineleibern bestehen. Vielleicht also deswegen wird in *März* beiläufig die Idee beschworen, dass der Kohlenstoff sich doch immer gleich bleibe und sich en passant gelegentlich zur Vielfalt der Lebewesen figuriert.

Das Schwein am Spieß aber ist (im Gegensatz zu dem Speck an den Knödeln *erkennbar*, da es als Ganzes aufs Feuer kommt) ein Einzelner. Und zumindest auf der basalen physischen Ebene (wenn man die körperlichen und die ‚unkörperlichen‘ Anteile des Lebens mal analytisch trennt, was ja auch fragwürdig ist) hat man es immer mit Einzelnen zu tun, ist eine Aussicht auf Überwindung des ‚Individualismus‘ insofern fragwürdig, als Leben an die vereinzelter Körper gebunden bleibt und man annehmen muss, dass für die zum Verzehr Bestimmten kein Trost in der Vorstellung liegt, im Körper des Verzehrenden aufzugehen. Das semantische Kapital, das der *März*-Roman bis heute aus seiner scheinbar so „radikalen“ Kritik am Mythos des „Ich“⁴¹ als dem Atom⁴² kapitalistischer Konkurrenzökonomie (und darüber hinaus des subjektzentrierten ‚westlichen Denkens‘ überhaupt!) gewinnt, wird unter den Augen eines aufmerksamen kritischen Lesers bis zum Ende des Romans fast gänzlich aufgezehrt, und zwar nicht zuletzt durch den lukullischen, im Großen und Ganzen doch eher mitleidlosen Appetit, der hinter der Geschichte vom sensiblen März waltet und die Integrität der Fiktion sabotiert. März mag noch so oft verkünden, dass er nicht mehr „Ich“ sagen wolle – wobei diese Verweigerung bereits etwas unglaublich wird angesichts der vielen Stellen im Roman, wo von einem ‚Beharren auf *sich*‘, einem ‚Bei-*sich*-sein-Wollen‘, einer Authentizität des Man-Selbst etc. die Rede ist (wer soll dieses „sich“ sein, wenn nicht „ich“?) –, letztlich funktionieren die Ich-Triebe immerhin gut genug, um auf symbolischer Ebene die gesamte Umwelt zu kannibalisieren im Dienste der Selbstreflexion, Selbstbehauptung, Selbstdarstellung, Selbstverwirklichung: letztlich der Selbsterhaltung. Ich will nicht leugnen, dass zumindest die spekulative *Vision* einer Selbstüberwindung und – auf einer ‚höheren‘, transindividualistischen Ebene – einer Selbstfindung im Anderen, im Größeren der Natur und der Welt, in *März* aufscheint und reflektiert und zum Teil auch ästhetisch gültig gestaltet ist. Aber eben darum, weil Kipphardt sich künstlerisch nicht zufrieden gibt mit der Eröffnung solcher utopischer Ausblicke, sondern alles als konkret machbar und lebenspraktisch denken will, gerät ihm zuletzt die projektive Spekulation zur egozentrischsten Sinnkonstruktion, indem die persönlichen Schwächen nicht mehr bloß des Protagonisten, sondern des *Autors* selbst im poetischen Entwurf nicht bloß apologetisch gerechtfertigt, sondern utopisch nobilitiert werden sollen.

⁴¹ Die germanistischen und verlegerischen Sachwalter haben das stets gut begriffen. Im Nachwort zur Werkausgabe von *März* zitiert der Herausgeber Uwe Naumann März' Ausspruch „manchmal ist Ich sehr schwer“ als den „zentrale[n]“ Satz des gesamten Romans (M-A 293), und derselbe Satz wurde auch für den Klappentext der Buchfassung des Filmskripts gewählt. Auch sonst stürzen sich die an der philosophischen Subjektkritik der Poststrukturalisten geschulten Kommentatoren zielsicher auf diese Zitate in *März*.

⁴² *Individuum* ist ja eine lateinische Lehnübersetzung des griechischen *átomos*.

Freilich ging es Kipphardt nicht um bloßen materiellen Wohlstand; er wusste um die reale Verfassung der Gesellschaft, war sich durchaus bewusst, dass er zu einem Zeitpunkt schrieb, da die kleinen Leute vom wundersam vermehrten Fleisch reichlich abbekamen; dass Kipphardt den real existierenden materiellen Wohlstand nicht einfach ignorierte und dass er diese Anhebung des Lebensstandards durchaus nicht mit dem ihm vorschwebenden Menschheitsfortschritt verwechselte, wird etwa in dem Gedicht *Wunder* aus dem Jahr 1965 (aus dem Zyklus *Fragen im Mai. Gedichte 1960–77* im Band *Angelsbrucker Notizen*) deutlich genug (cf. UP 43 f.). Sicherlich soll in der Passage über „Die Fähigkeit des Essens“ in dem Tagebuch, in dem März sein utopisches Experiment mit Hanna dokumentiert, das Konzept des Lebens-*Genusses* gegen das des dumpfen Konsums abgegrenzt werden (oder genauer: gegen den zweifachen Stumpfsinn der funktionellen faschistischen Nahrungsaufnahme einerseits, die bundesrepublikanische Schlemmerfreude andererseits); doch der Versuch einer Differenzierung misslingt – und zwar nicht nur aufgrund der Selbstdemontage des Romans in Bezug auf die im ganzen Text großgeschriebene Identifikation des Protagonisten mit den armen Tieren, auf die ich mich hier vorwiegend konzentriert habe, sondern auch im Hinblick auf die kulturelle Entwicklung seit der Veröffentlichung des Romans. Wie wenig von den ästhetischen und rhetorischen Strategien und praktisch-ethischen Wertsetzungen, die Kipphardt für subversiv, non-systemkonform, alternativ, emanzipatorisch hielt, übrigbleibt, wenn man all das abzieht, was seither seine Kompatibilität mit flexiblem Normalismus und kapitalistischer Konkurrenzökonomie einwandfrei erwiesen hat und als Werbeversprechen („Genuss“, „Sinnlichkeit“ bspw.) der Realutopie der Konsumgesellschaft einverleibt wurde, ist ernüchternd; diese Bilanz deutet darauf hin, dass die Gesellschaftsanalyse, die Kipphardt vorlegt, von einem kritischen ‚Durchblick‘ weit entfernt ist, und sie legt ernsthafte Zweifel nahe am konkreten emanzipatorischen Wert, an der befreienden Kraft des von Kipphardt in der Figur des Schizophrenen März verkörpert „anderen menschlichen Entwurfs“.

Kipphardts Roman über den Einzelnen und die Gesellschaft krankt in mehrfacher Hinsicht an der Problematik des Verhältnisses von Einzelfall und Allgemeinheit. Weil das *Ganze* gedacht werden soll, geriet bei der Konstruktion seiner schizophrenen Projektionsfigur der Einzelne als konkretes Gegenüber aus dem Blick, was, ins Bild der Einverleibung gefasst, auch noch zu diesem Kapitel gehört. Denn März ist ja noch in einem anderen Sinne eine Gestalt, die buchstäblich aus den kannibalisierten Leben etlicher Anderer besteht, nämlich aus den in Einzelteile zerlegten und dann neu zusammenmontierten – oder, um in der Bildlichkeit des Kontexts zu bleiben: *verdauten* und zum realistischen Fleisch der März-Figur umgewandelten – Lebensläufen und verbalen Zeugnissen der realen Krankheitsfälle, die

Kipphardt Navratils Publikationen entnahm. Die biologische Problematik der Einverleibung hat somit eine seltsame Analogie im Bereich der Kunst, der Poetik. Die Unbekümmertheit, mit der Kipphardt sich als Autor über die Einzelfälle wirklicher Menschen (und namentlich über den konkreten Einzelfall Herbecks) hinwegsetzte, um sie zur künstlerischen Synthese seiner März-Figur und seines Romans zu verwursten, hat eine genaue Parallele im Subjektzentrismus des Protagonisten, der auf der Ebene des Erzählten seine eigene tatsächliche Entstehung im Einverleibungsprozess der Werkgenese wiederholt, indem er letztlich die ganze Außenwelt zur Selbstkonstruktion benutzt (ein wenig wie bei der paranoischen Selbstexpansion, die Sebald am Anfang seines Canetti-Essays anhand des paradigmatischen Falls Daniel Paul Schreber beschreibt). Das identifikatorische Denken, mit dem März sich allem, was er sieht, einschreibt, könnte mit Blick auf die Künstlerthematik nicht sowohl als eine kritische Dekonstruktion der Subjekt-Objekt-Grenze, sondern vielmehr als eine präzise Spiegelung der autobiografischen Künstlerthematik des Autos verstanden werden. Freilich geht die (im Roman allerdings mehr behauptete als ästhetisch beglaubigte) Durchdringung von Ich und Welt auch aus der marxistischen Anthropologie hervor, derzufolge der Mensch sich in der gestaltenden Arbeit an den Dingen selbst erschafft. Doch Marx selbst gewinnt ja seine anthropologischen Setzungen, seine Wesensbestimmung aus der altbekannten Abgrenzung zum Tier, also der Identität schaffenden Differenzmarkierung, deren Zweck es ist, das dem Menschen allein *Eigene* (im doppelten Wortsinne) zu behaupten.⁴³ Und Natur – in der Mythologie traditionell das Andere schlechthin – existiert für den Marx'schen Menschen nur als vermenschlichte, auf den Menschen bezogene⁴⁴: Auch hier geht es darum – wie in der Montage-Technik Kipphardts –, Fremdheit zu tilgen und das Andere nur insofern zu betrachten, als es dem Eigenen einverleibt werden kann.

[iii.] Ästhetik & Ethik des Deftigen (Nochmals zum biografischen Komplex der „Inneren Emigration“) Im Übrigen entspricht aber die in der Graubünden-Episode modellhaft vorgeführte Theorie von der Selbstverwirklichung in der produktiven Arbeit und der Gestaltung der äußeren Welt eben Kipphardts eigener Poetik und mithin seinem künstlerischen Selbstverständnis. So ist es nur konsequent, wenn März, das Produkt eines künstlerischen Arbeitsprozesses, in dem der Autor sich über alles Fremde im Anderen gewaltsam hinwegsetzte und das, was verwertbar war, dem Eigenen einverleibte, zum Schluss ebenfalls den Blick für den einzelnen Anderen verliert und zu einem lustvollen Esser wird wie sein Erfinder, der auf Fotografien aus seinen späteren

⁴³ Ich beziehe mich auf Fischers Darstellung der Marx'schen Anthropologie im siebten Kapitel seiner *März-Studie*, hier S. 173.

⁴⁴ Cf. Fischer 1999: 176.

Jahren, in die auch *März* fällt, als ein beliebter Mann dem Betrachter entgegentritt. Sein Biograf Adolf Stock spricht mit Bezug auf eine Fernsehdokumentation (eine Art Home-Story) über den Dichter Kipphardt aus dem Jahr 1980 von einer „Lust am Essen“, die er als „barocke Lebensfreude“ eher wohlwollend beurteilt; der Film zeigt auch einige Genre-Szenen vom Angeln und Ausnehmen von Fischen, was dem Künstler, im Gegensatz zu seiner zimmerlichen Figur, offenbar nicht so schwerfiel.⁴⁵ Gewiss bezeichnet sich Kipphardt in seinen nicht eben seltenen Momenten melancholischer Schwäche selbst als Fettwanst⁴⁶ (cf. UP 50) und fühlt sich selber ebenso erlösungsbedürftig, wie er alle anderen findet. In anderen Momenten scheint er jedoch zu glauben, er selbst stehe als Künstler schon über der Selbstentfremdung der Normalen – seine Äußerungen über das Künstlertum als Bastion selbstbestimmter Produktivität legen eine solche Vermutung nahe –, und da er aus *diesem* Bewusstsein heraus schreibt, kann natürlich auch die eigene Lebensweise schon als vorbildlich für das zu schaffende bessere Leben aller gelten; so bleibt dem Künstler die Mühe des Versuchs erspart, sich etwas ganz Anderes vorzustellen oder sich mit dem, was er in den konkreten Zeugnisse Anderer (bspw. wirklicher Psychotiker) an Fremdartigem, nicht Kommensurablem findet, ernsthaft auseinanderzusetzen. Da der Künstler der radikal Subjektive ist, können zuletzt auch die eigenen, ganz persönlichen Vorstellungen vom guten Leben zu den universalmenschlichen Werten und seine kulinarischen Neigungen zum Rezept für die Gesundheit des Menschen werden. Und so gerät auch dem exemplarischen Einzelnen März, der vor dem krankmachenden Einfluss der Gesellschaft und Psychiatrie ins bukolische Hochland entflieht und dort seine elementare Humanität entdeckt, in dem Moment, da mit dem Lebenshunger auch der Appetit wieder erwacht, der andere, nichtmenschliche Einzelne aus dem Blick, der unfreiwillig den Stoff zu seiner leibseelischen Labung beisteuert. Das wäre, im Rahmen der ästhetischen Ökonomie des Romans, kein so großer Lapsus, wenn nicht die (wie am Anfang dieses Kapitels gezeigt wurde: an sich durchaus produktive) Bildlichkeit des Essens zuvor stets in denunziatorischer Funktion eingesetzt würde, wenn nicht in den entgrenzten Assoziationen um den Komplex von Verzehr und Verdauung eine stabile Verbindung zwischen dem Motiv des Essen und dem gesellschaftlichen Übel aufgebaut worden wäre – eine Verbindung, deren Aufhebung im Schlusskapitel nicht gelingt. Kipphardt konnte sich offenbar weder das eine noch das andere verkneifen: den obszönen Effekt der bösen Fressmetaphorik ebenso wenig wie die utopische Verklärung der eigenen Esslust im

⁴⁵ Stock 1987: 121.

⁴⁶ Freilich gehören solche ‚schonungslosen‘ Selbstbetrachtungen als strategisches Pathos zu den Routine-Kunstgriffen der deutschen Nachkriegsliteraten, dessen Falschheit sich an zahllosen Beispielen bekenntnishafter Selbstinszenierung (exemplarisch an Alfred Anderschs *Kirschen der Freiheit*) belegen ließe.

Versuch der Rehabilitierung des Essens. Die Überbrückung des Widerspruchs ist ihm jedoch nicht gelungen. Und von dieser Bruchstelle des Romans aus fällt schließlich ein ungünstigeres Licht auf den gesamten, gewiss ehrenwerten Versuch dieses schweren Mannes, sich in dem Kranken März ein schlankeres Alter Ego zu erschreiben. Selbst in diesem ungünstigeren Licht bleibt etwas Anrührendes daran, kann man sich der Sympathie nicht gänzlich ent schlagen angesichts der redlichen Bemühung Kipphardts, die Seele eines sensiblen Jungen zu zeichnen, der nicht die Gewalt in sich hat, um sich männlich durchzusetzen, und dazu, als Ausweis seiner sanften Disposition, einen empfindlichen Magen und einen kränklichen Appetit. Das war in der Tat Kipphardts größte Annäherung an das Bild des Anderen, denn nach eigenem Zeugnis musste der Autor bei der Konzeption der März-Figur „umdenken“ (M-A 302), weil er selber als Kind in Wirklichkeit immer derjenige war, der die anderen verprügelte, wenn sie ihm nicht die Hausaufgaben machten.

Dass März zuletzt aber dann doch auch noch Kipphardts Appetit erbt, könnte man indes als ein Indiz für ein gewisses missionarisches Sendungsbewusstsein des Autors werten, der seiner Figur, dem er zunächst in der Bemühung um eine empathische Überwindung der eigenen kräftigeren Konstitution eigens mit einem empfindlichen Magen ausgestattet hatte, die ihm selbst bekannten Freuden des gesunden Genusses doch nicht vorenthalten will. So schickt er die Frau (Hanna) als Köchin, um den männlichen Protagonisten zu heilen – eine Konzeption, die man von einem anderen großen Esser der deutschen Literatur, Günter Grass, kennt (*Der Butt*). Von Grass stammt der Ausspruch: „Die Verbesserung der Welt sollte nicht den magenkranken Bitterlingen überlassen bleiben.“⁴⁷ Mit beispiellos widerlicher Selbstgerechtigkeit erklärt Grass, dass dieses Werk diejenigen anpacken müssten, die das Leben so lieben wie er, Günter Grass, selbst – wobei diese ‚Liebe zum Leben‘ ganz umstandslos und ausschließlich aus einer Liebe zum *Essen* abgeleitet wird, denn die im Kontext aufgezählten Beispiele, die die Lebensfreude illustrieren, betreffen *ausschließlich* das Essen und genauer: den Verzehr deftiger tierischer Nahrungsmittel (Fleisch und Innereien). Um aber auf Kipphardt zurückzukommen: In dem Licht des Zweifels, das, wie ich vorhin schrieb, von den Konstruktionsfehlern her auf das gesamte Vorhaben fällt, bekommt auch Kipphardts sympathische Darstellung des empfindlichen, blutscheuen Jungen einen unechten Glanz, und der Verdacht regt sich, dass der Autor vielleicht bloß ästhetisches Kapital schlage aus der noblen Pose der Appetitlosigkeit.

Ein solcher Verdacht ließe sich literaturkritisch allein anhand *ästhetischer* Indizien erhärten. Und tatsächlich kann man etwa an der Stilistik zeigen, wie der Kraftmensch

⁴⁷ Zit. n. Rudtke 2014: 1999.

Kipphardt hier in der Sprechmaske des sanften März seiner eigentlichen poetologischen Programmatik huldigt. Der Vergleich mit Grass ist nicht bloß anekdotisch. Vielmehr scheint darin eine weit über den Einzelfall hinausreichende Pathologie der deutschen Nachkriegsliteratur auf, die sich im Motivkomplex des Essens verdichtet. Das offenbar sehr starke Bedürfnis Kipphardts, sich literarisch mit den Opfern der Gewalt zu identifizieren, schreibt sich wie bei so vielen deutschen Nachkriegsliteraten auf die unrühmliche Vorgeschichte des eigenen Künstlertums zurück, auf die Problematik der sogenannten inneren Emigration. Dass Kipphardts Vater (von Beruf Zahnarzt) als Kommunist eine Zeitlang in Dachau interniert war, sei hier nicht angezweifelt, und man mag auch annehmen, dass Kipphardt still bei sich oppositionelle Gefühle hegte. Er hat auch nie behauptet, sich dissidentisch hervorgetan zu haben, vielmehr die völlige Unwirksamkeit des bloß inneren Widerstrebens früh bekannt. Allerdings tat er das in einer rhetorischen Pose von so unerträglichem Lakonie-Pathos, dass die Falschheit der Nachkriegs-Bekenntnisprosa mit Händen greifbar wird. Kipphardts früheste autobiografische Auskunft *300 Zeilen Leben* (SdW 8–14) von 1953 – das Fundament seiner Arbeit am eigenen Lebensmythos – liest sich heute als ein mustergültiges Stück Selbstinszenierungsprosa eines ‚inneren Emigranten‘. Kipphardt war als junger Mann im Krieg ein empfindsamer (und schlechter) Naturlyriker, kein Kritiker, kein „Störender“, und das hat er zwar später nicht behauptet, aber wohl trotzdem nie richtig verwunden. Denn die Anfänge des künstlerischen Werdegangs sind bei dieser Schriftstellergeneration nicht, wie bei allen anderen, von bloßer Peinlichkeit überschattet, sondern von dem schwerer zu tilgenden Makel einer vollständigen Ohnmacht des erwachenden Dichterselbstgefühls vor der geschichtlichen Wirklichkeit. Wie weit es mit der inneren Emigration her war, dazu liefern u. a. Kipphardts eigene Soldatenbriefe von der Ostfront einen Kommentar, die seine erste Frau als „Urlaubsbriefe“ beschreibt und die sich in das kollektive Bild der Soldatendichter-Biografien ganz typisch einfügen.⁴⁸ Aber auch die persönlich-berufsbiografische Verbindung zum Psychopathologie-Thema – Kipphardts Arztberuf, den der zum Künstlertum Berufene zwar geringschätzte, auf den er sich aber Jahrzehnte später ohne Zögern berief, wenn es etwa galt, das Vertrauen eines ihm nützlichen Nichtkünstlers wie Navratil zu gewinnen – schreibt sich aus dieser Vorgeschichte her. Die lakonische Erklärung, er hätte es (trotz seiner Neigung zum Geistigen) abwegig gefunden, in solchen Zeiten ausgerechnet Geisteswissenschaften zu studieren, überzeugt auch nicht so recht – als wäre *Medizin* (und gar Psychiatrie) in den Zeiten der Patientenermordung und der Eugenik eine so viel neutralere Wahl gewesen. Wie Kipphardts Briefe aus dieser Zeit belegen,

⁴⁸ Cf. zu dem gesamten biografischen Komplex der „Schriftsteller-Sozialisation“ während des Krieges nochmals den Aufsatz von Hanuschek (2014).

wurde das Ich-Ziel und Wunsch-Selbst des jungen Künstlers damals schon durch die negative Bestimmung definiert, bloß nicht wie alle zu sein, nicht normal, nicht einfach nur durchschnittlich zu sein, nicht so ein bedeutungsloses, „verlogenes Jedermannsleben“ zu führen zwischen Erwerbswelt und traurem Heim – in einem Wort: *anders* zu sein als die Anderen⁴⁹; und man hat das Gefühl, dass der zum Künstlertum treibende Widerstand weniger dem Nationalsozialismus als einer stark antipathischen Vorstellung von bürgerlicher Normalität gilt. Am Anfang der Künstlerentwicklung steht also das Bedürfnis nach Abgrenzung, Selbstverwirklichung, nach einem höheren, größeren, besseren, *anderen* Leben.

Nach dem Krieg war aus dem lyrisch-romantisch-innerlichen Kipphardt dann in relativ kurzer Zeit ein eminent kritischer und streitbarer Zeitgenosse geworden – eine Entwicklung, wie sie bei vielen der selbsterklärten ‚inneren Emigranten‘ zu beobachten ist. Die in den allermeisten Fällen eher unrühmliche persönliche Vorgeschichte als junge Poeten in ungünstiger Zeit speiste bei diesen Schriftstellern offenbar das lebenslange Bedürfnis, als Intellektuelle in der Nachkriegsgesellschaft eine kritisch-moralische Instanz zu sein, das sich bisweilen (so in einigen Gedichten Kipphardts) fast bis zur Pose des Dissidenten steigerte. Möglicherweise war es u. a. auch die Abneigung gegen die eigene lyrische Frühphase, die in der Ästhetik zu einem heute eher naiv wirkenden Glauben an die befreiende Kraft des Kräftig-Deftigen in der Kunst. Die Mischung aus der mit der programmatischen „Kahlschlag“-Ästhetik (eine seltsam martialische Metapher!) zusammenhängenden artifiziellen Lakonik einerseits und einer Neigung zur Obszönität andererseits findet sich auch bei Kipphardt, der die Rede des eigentlich doch als sanftmütig, empfindsam, scheu und schamvoll gezeichneten März immer wieder mit derben männlichen Kraftausdrücken (insb. für das weibliche Genitale) durchsetzt. Dieser Ästhetik des Kräftig-Deftigen entspricht auf der inhaltlichen Ebene die betonte Wertschätzung des ‚guten Essens‘, mit einem gewissen Hang zur utopischen Verklärung der leiblichen Seligkeit – der krasseste Fall dafür ist eben Grass (dessen Name Programm ist – frz. *gras* = Fett), aber Kipphardt (der sich mit Grass übrigens nicht gut stand) gehört ebenfalls zu den recht mustergültigen Fällen dieser spezifischen Symptomatik. Der genaue Zusammenhang zwischen den meist eher unrühmlichen (zudem ja oftmals etwas im Vagen liegenden) Vorgeschichten der ‚inneren Emigranten‘ und dem großen Appetit der gesellschaftskritischen Nachkriegsintellektuellen, die sie dann wurden, ist gewiss ein pathologischer, dessen Ätiologie aber bis auf weiteres ungeklärt bleibt.⁵⁰ Wenn es aber

⁴⁹ Brief an Lore Kipphardt vom 20.11.1943, zit. n. Hanuschek 2014: 31.

⁵⁰ Man könnte freilich annehmen, dass möglicherweise auch eine simple Kontinuität zur soldatischen Robustheit vorliege. Ein anekdotischer Hinweis darauf findet sich etwa in der Schlusspointe eines Kipphardt-Briefes aus dem Felde (schon damals war der Pointen-Effekt offenbar ein Hauptstilmittel des Schreibers Kipphardt), in dem von einem recht fidelen Saufabend mit einem Kameraden aus Kiel die Rede ist; der letzte Satz lautet: „Wir

einen Zusammenhang gibt zwischen der Erfahrung der eigenen Ohnmacht im Augenblick der größten Bedürftigkeit nach künstlerischer Transzendierung der Misere, der kraftmeierischen Stilistik und dem bisweilen bis zum Sendungsbewusstsein sich auswachsenden kräftigen Appetit, dann ist es kein Wunder, wenn gerade in *März* diese Komplexe wieder hervorbrechen, denn Kipphardt hatte sich mit dieses Projekt ja in seiner vielleicht größten künstlerischen Krise begonnen, als er an der mangelnden politischen Wirkungsmacht der Literatur verzweifelte. Vielleicht war also *März* ein autotherapeutischer Versuch des Künstlers, sich von der Krankheit des künstlerischen Sendungsbewusstseins zu heilen, durch Besinnung auf die bloß ästhetische Wirkungsmacht der Kunst (wie Kipphardt in einer vielzitierten Interviewstelle andeutet). Doch als weltzugewandter Realist, der seit der romantisch-idealistischen Vorzeit des eigenen Dichtertums kräftig dazu gelernt hat und seit langem weiß, dass die irdischen Dinge einen Platz finden müssen, wenn die poetische Gegenwelt nicht zur „Oase der Unwirklichkeit“ (SdW 282) werden soll, misstraut Kipphardt dem utopischen Potenzial von Bildern, die sich nicht in realisierbare Praxis übersetzen, nicht als unzweideutig diesseitig erweisen lassen – und so kommen Kipphardts Explorationen eines im Wahnsinn verborgenen „anderen menschlichen Entwurfs“ kaum je bis zu dem Punkt, wo die Vision von einem anderen, besseren Leben sich von der Vorstellung einer bloß anderen Organisation des bekannten Lebens und seinen Werten abzulösen beginnt.

[iv.] Reflexionen im Bild der Fische „Utopische“ Reflexionen und Bilder, die auf eine ganz andere Art des Daseins abzielen, sind in Kipphardts Werk indes sehr wohl zu finden, wenn auch eher selten. Fast scheint es, als habe Kipphardt sich mit stramm auf die konkrete politische Machbarkeitsvision gerichtetem Blick die Entwicklung dieser Seite seiner Sensibilität versagt (durchaus im Sinne einer Selbstzensur). Doch es gibt Anhaltspunkte, dass dieser Aspekt literarischer Weltsicht, die bei Sebald so präsent ist und die er in seinen Essays über von ihm geschätzte Autoren – an Werken Kafkas, Canettis, Kellers, Robert Walsers, Handkes u. a. – stets herausgestellt hat, auch Kipphardt nicht ganz unbekannt war. So notiert Kipphardt 1980 einen Satz von Stéphane Mallarmé: „Das ideale Gedicht wäre das schweigende Gedicht in lauter Weiß.“ (UP-A, Nachwort, 302) Freilich war, trotz der zunehmenden Verdichtung und Knappheit der späten Gedichte, Kipphardts tatsächliche lyrische Produktion weit entfernt, wie das oben zitierten Schweinebraten-Gedicht exemplifiziert, das gewiss zu den charakteristischsten Kipphardt-Gedichten gezählt werden darf, wenn auch m. E. nicht unbedingt, wie der Herausgeber im Nachwort meint, zu den „wohl schönsten“ (303). Doch

beschliessen Schmalzstullen mit Zwiebeln zu verzehren, weil man sonst das Weinen verlernt.“ (Zit. n. Hanuschek 2014: 24)

nicht nur in den konjunktivischen poetologischen Reflexionen, auch in einigen, freilich eher wenigen realisierten Texten klingt die Sehnsucht an nach einer ganz anderen Daseinsweise, nach einem Leben jenseits der eigenen Körperlichkeit und Subjektivität – eine utopische Reflexion also, die, wie Sebald über Kafka und Canetti schrieb, nicht mehr auf Reform (oder Revolution, was hier in eine Kategorie fällt), sondern auf Erlösung zielt. So heißt es in einem Gedicht, das ursprünglich der März-Stimme zugeordnet war und im Romantext enthalten ist:

Wenn ich einen Fisch esse
 Karpfen besonders
 denke ich meist bewundernd
 dieser sprach nie
 dieser genüßliche Mund
 suchte den Schlamm ab und schwieg (M 190/UP 31)

Im Lyrik-Sammelband *Angelsbrucker Notizen* ist der Text aus dem Zyklus der gesammelten „März-Gedichte I“ herausgelöst und als Nr. 17 der mit dem Titel des Gesamtbandes namensgleichen Sektion *Angelsbrucker Notizen* eingeordnet. Der Text wird damit von einem März-Rollengedicht zu einem ‚regulären‘ Kipphardt-Gedicht, dessen lyrisches Ich nicht mehr auf die März-Rolle verweist, sondern dem Autor nahesteht (der über seinen tatsächlichen Wohnort Angelsbruck und diverse biografische Indizien mit der Sprechinstanz der „Notizen“ tendenziell identifiziert wird). Es scheint mir sehr bezeichnend, dass eine solche ‚Umrahmung‘ gerade bei *diesem* Text vorgenommen wurde. Man kann darin eine aufrichtig utopische Anwendung anerkennen. Indes, auch hier kommt der Schreiber nicht aus seiner Haut heraus, fällt das Denken letztlich zurück auf da Niveau einer völlig unverbindlichen, nicht sowohl empathischen als vielmehr selbstzentrierten Projektion. Wie weit auch dieses Gedicht vom Mallarmé’schen Ideal tatsächlich entfernt ist, lässt sich unter anderem daran ablesen, dass Kipphardt es sogar in einem derart kurzen Text schafft, ein ganz unsägliches Wort wie „genüßlich“ unterzubringen. Man könnte eine solchen mangelnde sprachliche Sorgfalt als ein Symptom dafür nehmen, dass, trotz guter Absicht und obwohl die Vision vom Leben des Karpfens in seinem trüben Teich eine schöne und vollendet friedliche und, wie mir scheint, auch aufrichtig empfundene ist, doch etwas Falsches daran ist. Und diese Falsche besteht eben darin, dass Kipphardt, der passionierte Angler, seine der eigenen Leiblichkeit entgegenkommende Doktrin vom sinnlichen Savoir-vivre selbst in der empathischen Meditation auf eine anderes Dasein, selbst in einer Reflexion, mit der er sich in eine andere Körperlichkeit hineinräumt, nicht infrage stellt, ja sie nicht nur *nicht* aufgibt oder wenigstens für den utopischen Moment des Gedichts suspendiert, sondern sie auch noch in das

vernichtete Leben des verspeisten Fisches hineinprojiziert, indem er sein materialistisch-realutopisches Programm einer irdischen Erfüllung („Genuss“) diesem noch beim Preis der Stummheit buchstäblich ins Maul legt – während in Wahrheit doch sein, des Dichters, Genuss auf Kosten des Fisches geht und die konkrete Zerstörung von dessen Körper und damit des so wonnig beschriebenen Lebens fordert. Die Identifikation des Einverleibenden mit dem Opfer hat für mich nichts von einer pietätvollen Geste an sich, sondern ist eine billige Form der Überhöhung simpler Fressseligkeit. Die Demut fällt dem, der verschlingt, statt selber verzehrt zu werden, naturgemäß immer viel leichter. Im Rahmen eines Texts, der Kunst sein soll, ist solches Pathos vollends fehl am Platz. Die sympathische Identifikation bleibt unverbindlich und die Meditation über dem fremden Dasein wird zur narzisstischen Natur-Poesie und letztlich zur billigen Demuts-Pose, wenn der Dichter es sich dabei recht gut schmecken lässt. Wie bei Kipphardt leider allzu oft, wird der Andere, hier das Tier, der Fisch, letztlich nur als Spiegel für die Reflexionsseufzer, die Selbstbespiegelung des lyrischen oder erzählenden Ichs benutzt.

Im Nachwort zu den *Gesammelten Gedichten* hebt der Herausgeber dieses und noch ein anderes Fisch-Gedicht eigens hervor, als ein „wundervolles Beispiel politischer Naturlyrik“ (UP, Anhang, 303), welche Einschätzung ich hier ganz entschieden bezweifeln möchte. „Kipphardt, zeitlebens ein begeisterter Angler“, hat „Fische als Sinnbilder für seine persönlich-politische Befindlichkeit benutzt“ (303): Das bringt den Tatbestand der doppelten Einverleibung auf den Punkt, ist aber doch ein in der völligen Kritiklosigkeit (eine für germanistische Werkverwalter mit ihren Kanonisierungs- und Konsolidierungs-Aufgaben freilich typische Haltung) äußerst defizitärer Kommentar, mit dem der Sekundärdiskurs seine eigene Überflüssigkeit beglaubigt. Ich jedenfalls kann in der „Bewunderung“ des Dichters für den Karpfen nichts als eine egozentrische Koketterie sehen, die nur den Aspekt der künstlerischen Verwertbarkeit selektiert – eine doppelte Nahrungsverwertung, die immerhin als ökologisch effizient ein wenig gelobt werden könnte. Im *März*-Kontext ist das Schweigen zunächst unmittelbar auf die Romanhandlung, nämlich auf März' Verstummen, seinen ‚autistischen‘ Rückzug als Protesthaltung zu werten; in der Herauslösung aus dem Romankontext gewinnt der Text an utopischem Potenzial, scheint sich auf eine Träumerei über die Grenzen der körperlichen Verfassung und Lebensform der eigenen Spezies hinaus zu öffnen; doch dann wird es zu einem Projektionswunschbild für die Qualen des Schriftstellers, der immer so anstrengend schreiben und sich kritisch äußern muss. Dieser Sehnsucht hat Kipphardt hier tatsächlich ein wenig nachgegeben, aber doch nur soweit, wie er es bequem aus seinem eigenen behäbigen Körper heraus bewerkstelligen konnte, und primär in der

Weise, dass er sich eine kritische Hinterfragung seiner eigenen Vorstellung vom guten Leben ersparte. Die Wendung zur Reflexion der eigenen Künstlerproblematik wäre freilich – so zwiespältig die ständige Selbstbezüglichkeit der Kunst auch ist und bleibt – nicht per se eine schlechte Sache, vielmehr gerade für einen Künstler vom Typ Kipphardts naheliegend und notwendig. Denn es ist ja nicht unwahrscheinlich, dass die Wunschvorstellung, sich mit dem verspeisten Tier auch dessen Stummheit einzuverleiben, auf irgendeine Weise mit dem Grass'schen Syndrom (das im Falle Kipphardts freilich weniger stark ausgeprägt war) zusammenhängt. Für den der Schriftstellerei ebenso hoffnungslos wie einem unüberwindlichem Appetit Verfallenen wäre es vielleicht tatsächlich die Ultima Ratio, auf dem Wege des Verzehr einer stumme Kreatur in einem quasi magischen Einverleibungsakt sich die Bürde des ewigen Äußerungszwangs vom Leib und von der Seele zu schaffen.

Wie man durch einen magischen Trick zu einer Verkürzung kommt – nach Kipphardts Auffassung besteht ja die schizophrene oder generell die ‚wahnsinnige‘ ebenso wie die traumhafte und die lyrische Technik des Denkens wesentlich in einer („metaphorischen“) *Verkürzung* –, die in der Identifikation von Verzehrendem und Verzehrtem die Andeutung einer Einsicht in die Grundlagen unseres gesellschaftlichen Lebens aufblitzen lässt (statt bloß eine pathetische Selbstinszenierung), ließe sich an einem Text von Ernst Herbeck zeigen, einer Art Aufsatz mit dem Titel *DER EINZELNE UND DIE GESELLSCHAFT – Zehn Thesen*. Im Verlauf dieses Texts versucht der „Einzellne“ (wie Herbeck beständig schreibt⁵¹) in vielerlei Gestalt seine Vergesellschaftung – thesenweise als „Gesellschaftler“ (1.), als Bier, Wein und Coca-Cola trinkender Gast (2.), als „Zeitvertreiber“, Plauderer und (hier droht die Vergesellschaftung erstmals zu scheitern:) als Tänzer (3.), als Affe in Afrika (4.), als Autofahrer, Raucher, Familienvater und Patriarch (5.), als „schöner Hase“, der mit seiner Familie einen weniger einsamen Sommer verbringt – „Bis sie im Herbst erschossen werden“ (6.), als Abwesender bzw. als anonymen Teil des kollektiven Körpers einer Gast- oder Wirtshausgesellschaft (7.), von allem Anfang an aufgehoben in einer Runde von Kartenspielern bzw. als einzelne Spielkarte im Blatt (8.), als Elefant in einem Elefantenrudel (9.) und schließlich, in der 10. These, als – ein Fisch. Ein Hecht, um genau zu sein:

Der Einzellne ist auch ein Hecht, und wenn er raubt, dann in einer Gesellschaft. Er wird gerne gegessen von einer Gesellschaft. Bei einer Hochzeit und so. Und auch wenn der Einzellne Geburtstag hat. (HGT 102)

⁵¹ Steinlechner (1989: 73) dazu: Die Schreibung erweitere den gesellschaftlichen Begriff um eine biologische Dimension.

Darauf folgt noch ein letzter Satz, der (das einzige Mal in diesem Text, dass der Einzelne *innerhalb* einer „These“ die Gestalt wechselt) den Einzellen als Weihnachtsbaum im Walde vorstellt. Dieser wird ja wahrscheinlich auch demnächst abgeholzt werden. Die Vergesellschaftung geht also vor allem dann böse aus, wenn der Einzelne ein Tier ist. Als Elefant wird der Einzelne „meistens abgeschossen“, als Hase mitsamt der ganzen Familie, wobei dieser Vorgang, „die Ausrottung einer einzelnen Hasenfamilie als allgemeingültige These formuliert wird“.⁵² „Durch die unterschiedslose Anwendung der Kriterien ‚Einzelner‘ und ‚Gesellschaft‘ auf Mensch wie Tier kommt es zu einer Diffusionierung dieser beiden Bedeutungsebenen“, so Steinlechner.⁵³ In der letzten These wird dann die „Trennung von Menschen- und Tierwelt, die bislang innerhalb der einzelnen Thesen gewahrt blieb, [...] aufgehoben“.⁵⁴ Der Einzelne als „Hecht“ ist, wie Steinlechner analytisch anmerkt, sowohl der Feind (als Räuber), das Opfer (als Speisefisch) als auch ein Mitglied der Gesellschaft. In dieser letzten These gelingt also die Vergesellschaftung erst wirklich, als totale, restlose nämlich, indem der Einzelne der Gesellschaft einverleibt und mit dieser gewissermaßen substanziell identisch wird – was freilich allein durch einen kunstvollen Verstoß gegen die grammatische Logik bewerkstelligt wird, der es möglich macht, dass der Einzelne an seinem eigenen Geburtstag als Jubilar und Festgericht zugleich teilnimmt wird, als Verspeisender und Verspeister in Personalunion. Auf eine nicht ganz in eine logische Aussage übersetzbare Weise scheint mir darin doch eine gewisse Wahrheit über die Grundlagen unseres gesellschaftlichen Lebens getroffen. Die Hoffnung, dass man sich durch Ernährungsumstellung zum Vegetarismus oder Veganismus dem solchermaßen charakterisierten Zusammenhang entziehen könnte, wird durch die Schlusswendung in die Pflanzenwelt etwas ernüchtert, denn der Einzelne könnte natürlich auch ein Salat sein und – wie eine von Sebald erfundene Figur, Jacques Austerlitz, an einer markanten Stelle bemerkt – man kann nicht wirklich wissen, ob nicht vielleicht auch der Kopfsalat nachts träumt, „wenn er zum Mond aufblickt in der Nacht“ (A 142).⁵⁵

⁵² Steinlechner 1989: 75.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ In der betreffenden Passage in *Austerlitz* wird das Träumen als Ausweis dafür gewertet, dass ein Lebewesen ein Innenleben und mithin so etwas wie eine Seele hat: „Wie er von Alphonso [das ist ein Naturforscher, der dem Protagonisten gegenüber die Rolle eines väterlichen Lehrers spielt, also wohl etwa dem autobiografischen Großvater-Bild bei Sebald entspricht] wisse, sagte Austerlitz, gebe es eigentlich keinen Grund, den geringeren Kreaturen ein Seelenleben anzusprechen. Nicht nur wir und die mit unseren Gefühlsregungen seit vielen Jahrtausenden verbundenen Hunde und anderen Haustiere träumten in der Nacht, sondern auch die kleineren Säugetiere, die Mäuse und Maulwürfe, halten sich schlafend, wie man an ihren Augenbewegungen erkennen kann, in einer einzig in ihrem Inneren existierenden Welt auf, und wer weiß, sagte Austerlitz, vielleicht träumen auch die Motten oder der Kopfsalat im Garten, wenn er zum Mond aufblickt in der Nacht“ (A 141 f.) – Die Schlusswendung dieser Reflexion haben manche Kommentatoren als lächerlich empfunden, als eine Wendung ins Absurde, Komödiantische, als eine komische Überziehung der anti-anthropozentrischen Perspektive; damit

Dass Projektion nicht per se zur symbolischen Einverleibung führen muss, sondern sehr wohl auch ein *modus operandi* echt empathischer und dadurch potenziell utopischer Denkbewegung sein kann, sei an einem ‚externen‘ Beispiel demonstriert. Ich bleibe beim Motiv der Fische, bzw. mache ich zuerst noch einen kleinen Umweg über das im vorigen Zitat angeklungene Neben-Motiv des träumenden Falters. Ein sehr häufig zitiertes Denkbild ist das vom *Schmetterlingstraum* des Meisters Zhuang (Zhuangzi oder, je nach Transkriptionssystem, Chuang-tzu, Dschuang Dsi, Tschuang-tse): Zhuang Zhou, wie er selber sich hier nennt, weiß nach einem (sicherlich schönen) Traum, in dem er das andere Sein eines Schmetterlings kosten durfte, nicht mehr, ob er Zhuang Zhou sei, der geträumt hat, ein Schmetterling zu sein⁵⁶, oder nicht vielleicht ein Schmetterling, der träumt, Zhuang Zhou zu sein. Dieses Sinnierstück von der Ununterscheidbarkeit von Traum und Realität wird nun wirklich *allenthalben* zitiert und aufs schamloseste instrumentalisiert, wann immer jemand seine kritische Distanz zu den Kategorien ‚westlicher‘ Weltanschauung und den stillschweigenden Prämissen des *common sense* mit fernöstlichen Zitaten demonstrieren will, die die Subjekt-Objekt-Differenz oder das Postulat einer äußeren Realität infrage zu stellen scheinen, was freilich doch schon ein recht alter philosophischer Hut ist, der im Übrigen auch von westlichen Philosophen des Öfteren aufgesetzt wurde und bislang auch zu keinem größeren Fortschritt geführt hat, als das man die Realität jetzt immer in Anführungszeichen setzen muss, um sich nicht unmöglich zu machen: die ‚Realität‘. So ist der *Schmetterlingstraum* heute leider kaum mehr als ein Glückskeksspruch.

Ungleich schöner und geistreicher ist anderes, kaum weniger bekanntes Stück aus dem *Zhuangzi*, das den Titel *Die Freude der Fische* trägt und mit beispielloser Leichtigkeit die erkenntnistheoretischen Aporien überwindet, an denen sich ganze Fakultäten nutzlos abarbeiten. Im vorliegenden Kontext sei es – mit Blick auf die hier an Kipphardt und Sebald untersuchten Probleme – als ein Lehrstück gelesen, das vorführt, wie aus der Anschauung eines ganz bei sich und für sich seienden fremden Lebens eine Vitalität auf den menschlichen Betrachter zurückstrahlt, die mit der schwerfälligen ‚Lebenslust‘ der deutschen Esser-Dichter wenig gemein hat. Zhuangzi geht mit seinem Freund und intellektuellen Sparringspartner Huizi am Fluss spazieren, der ein strenger Erkenntnistheoretiker ist:

liegen sie m. E. ganz falsch. Übrigens nicht nur im Hinblick auf Sebalds mutmaßliche Intention. Ich möchte übrigens bei dieser Gelegenheit klarstellen, dass die Schlusswendung *meiner* kleinen Meditation über Herbecks „Zehn Thesen“ ihrerseits keinesfalls als eine ‚Widerlegung‘ des Vegetarismus gemeint ist. Eher geht es mir um eine *Bestätigung* seiner grundsätzlichen Stoßrichtung (leben lassen) durch die spekulative Ausweitung über die Grenzen praktischer Alltagsempathie hinaus.

⁵⁶ Cf. Zhuangzi 1972a.

Dschuang Dsī ging einst mit Hui Dsī spazieren am Ufer eines Flusses. / Dschuang Dsī sprach: „Wie lustig die Forellen aus dem Wasser herausspringen! Das ist die Freude der Fische.“ / Hui Dsī sprach: „Ihr seid kein Fisch, wie wollt Ihr denn die Freude der Fische kennen?“ / Dschuang Dsī sprach: „Ihr seid nicht ich, wie könnt Ihr da wissen, daß ich die Freude der Fische nicht kenne?“ / Hui Dsī sprach: „Ich bin nicht Ihr, so kann ich Euch allerdings nicht erkennen. Nun seid Ihr aber sicher kein Fisch, und so ist es klar, daß Ihr nicht die Freude der Fische kennt.“ / Dschuang Dsī sprach: „Bitte laßt uns zum Ausgangspunkt zurückkehren! Ihr habt gesagt: Wie könnt Ihr denn die Freude der Fische erkennen? Dabei wußtet Ihr ganz gut, daß ich sie kenne, und fragtet mich dennoch. Ich erkenne die Freude der Fische aus meiner Freude beim Wandern am Fluß.“ (aus dem *Buch vom südlichen Blütenland*, Buch XVII, Stück Nr. 12)⁵⁷

Die leidigen Debatten um ein philosophisches Fundament einer Tierethik könnte man sich sparen, wenn man die Überlegenheit dieser Argumentation wirklich beherzigte. Dass wir, indem wir Lebensfreude allzu sehr an Esslust festmachen (wie Grass und Kipphardt), letztlich unsere eigene Freude aufzehren, die anderswo als in Mund und Magen sitzt, wäre eine der tiefsten ethischen Einsichten. „Die Depression“, schrieb Ernst Herbeck eines Tages, „ist ein Augenleid / kommt vom vielen Leid der / Tiere Schwein und Tiger.“ Und dann die schreckliche, geradezu bodenlos realistische Wendung: „Traurigkeit. Mehr essen.“ (HGT 145) Der geistige Befreiungsschlag, mit dem man sich einen Ausweg aus dem damit beschriebenen Teufelskreis schaffen könnte, wäre nicht zuletzt eine Sache der Ästhetik. Das lässt sich zum Schluss an einer weiteren Belegstelle für das Motiv der Fische bei Sebald – und einer der schönsten von allen mir bekannten Belegstellen für ‚Fische in der Literatur‘ überhaupt – nachvollziehen: In seinem Essay über Jean-Jacques Rousseau wird ein Besuch auf der Petersinsel im Bieler See geschildert, den der Erzähler zwei Jahrhunderte nach Rousseaus Aufenthalt dort unternommen hat. Am Abend seiner Ankunft geht er in der Dämmerung noch ein wenig spazieren, und auch hier spielt die Stille eine Rolle, denn diese winzige Insel, auf der es keine Autos gibt, ist am Abend in eine Ruhe getaucht, „wie es sie sonst im Umkreis unserer Zivilisation fast nirgends mehr gibt“; eine heterotopische Miniaturwelt. Und in der präindustriellen Stille der Inselidylle erscheint dem Spaziergänger das Bild eines subaquatischen Waffenstillstands:

Die Dunkelheit schien aus dem See aufzusteigen, und einen Augenblick lang tauchte in mir, wie ich so hinabschaute, ein Bild auf, das etwa einer Farbtafel in einem alten Naturkundebuch glich und das, freilich um vieles schöner und genauer als solch ein kolorierter Druck, zahlreiche Seefische zeigte, wie sie schlafend in den tiefen Strömungen standen zwischen den finsternen Wänden des Wassers, hinter- und

⁵⁷ Hier zit. n. der Übersetzung v. Richard Wilhelm (Zhuangzi 1972b).

übereinander, größere und kleinere, Rotaugen und Rotfedern, Elritzen und Lauben, Haseln und Hechte, Saiblinge und Forellen, Welse, Zander und Barben und Schleien und Äschen und Karauschen. (LL 51)

Die Ordnung der Fische ist in dieser Vision nicht mehr die Räuber-Beute-Hierarchie der Natur, die Raubfische und die Pflanzenfresser schweben schlafend nebeneinander. Die Gnade des Schlafs suspendiert das trophische Prinzip. An seine Stelle tritt ein ästhetisches, die Gruppierung der Fischarten nach den rein phonetischen, klanglichen Qualitäten ihrer Namen, deren Eigenheit und bestimmte Gestalt bewahrt bleibt und zugleich im asyntaktischen, lyrischen Fluss der Aufzählung sich verliert – wie die Fischgestalten in der Allegorie des Wassers bei Arcimboldo –, bis zuletzt in der polysyndetischen Reihung alle Ordnung in das reine ozeanische Rauschen sich auflöst. Solche Kontemplationsübung scheint mir, wie auch die unbekümmerte Projektion des Meisters Zhuang, wegweisend – im Gegensatz zu den Anglerträumen Kipphardts.

Als eine Art Postskriptum ist hier allerdings noch ein Traum anzufügen, den ich selber geträumt habe. Zugrunde lag dem Trauminhalt unverkennbar ein Tagesrest: Ich hatte an dem Tag in Uwe Schüttes Studie *Interventionen* zu Sebalds essayistischem Werk gelesen, u. a. einen Kommentar zu der eben zitierten Stelle aus Sebalds Rousseau-Essay, in dem Schütte die mit meiner eigenen übereinstimmende Meinung äußert, dass dieses Fische-Prosagedicht zu den schönsten Stellen in Sebalds Werk gehört. Nachts träumte ich dann (man wird ja sogar im Schlaf von den Zerrüttungen des Dissertierens heimgesucht), ich hätte mich mit Herrn Schütte (dem ich noch nie persönlich begegnet bin, mit dem ich seinerzeit aber in sporadischem schriftlichen Kontakt stand) getroffen, wohl um mich mit ihm über Sebald zu unterhalten. Ich erinnere mich an nichts Konkretes mehr, nur daran, dass das Treffen in einem Fischrestaurant stattfand.⁵⁸

⁵⁸ Der Auslöser für dieses Traumelement war vielleicht eine Formulierung in Schüttes Text, die mir aufgefallen war: Schütte schreibt nicht von einer Aufzählung von „Fischarten“, sondern von „Fischsorten“: als würden die von Sebald aufgezählten Arten hier primär als *Speisefische* in Betracht kommen – was ja in offensichtlichem Widerspruch sowohl zu Sebalds mutmaßlicher Intention wie auch zu Schüttes eigener Lektüre der Stelle steht.

IV/8

Futurologie:

Utopische und dystopische Ausblicke bei Sebald und Kipphardt

Wenn – so viel ist ausgemacht zwischen Sebald und Kipphardt – die von Menschen geschaffene Wirklichkeit systematisch Unglück produziert, so geht es bei der Anwendung der Mittel der Traumarbeit als deskriptiv-diagnostisches Instrumentarium um eine Beschreibung der ‚Produktionsbedingungen‘ und Funktionsweise dieser Maschinerie. Diese *Beschreibung*, um die es in Teilen I bis III dieser Arbeit ging, bildet die Grundlage sowohl der ‚therapeutischen‘ (utopischen) *Gegen-Entwürfe* wie auch der futurologischen *Prognostik*, die im Prinzip als ein Weiterdenken und ‚Hochrechnen‘ des in der Gegenwart kritisch Beschriebenen zu verstehen ist. Aus der Beschreibung, Analyse und Erklärung (Symptomatik, Diagnostik, Ätiologie) des schlechten Bestehenden sollte idealtypisch eine Erkenntnis, eine analytische Einsicht in die ‚Produktionsbedingungen‘ des Unglücks resultieren, die der Hoffnung auf Veränderung zum Besseren – der Hoffnung, dass die Unglücksmaschine sich abschalten lässt und an ihre Stelle die „Organisation des Glücks“ treten kann – eine empirische Fundierung gibt. Im Folgenden wird, ausgehend von einem nochmaligen Rückblick auf die *deskriptive* Modellierung der Gesellschafts- und Kulturkritik (also die ‚Diagnostik‘ im Sinne der Studie), zunächst das Aufscheinen dystopischer Szenarien im Fluchtpunkt der Vektoren der Gegenwartsdiagnostik, d. h. als Verlängerungen der zeitkritischen Diagnosen in die Zukunft untersucht, und von dort ausgehend dann der Komplex der utopischen Bilder, Ausblicke, Gegenentwürfe und Reflexionen in den Blick genommen – allerdings steht am Ende doch nicht das Prinzip Hoffnung, sondern (die Analyse ich nun mal an die Primärtexte gebunden) eine im Traum geschaute Vision des Weltenbrands.

Kulturkritik & dystopische Spekulation

Ich beginne mit Sebald. Am Ende des Kapitels zu den ätiologischem Kindheitsrekonstruktionen in *Schwindel. Gefühle*. (III/6) habe ich zwei Haupt-Interpretationsmöglichkeiten des zentralen Jäger-Gracchus-Mythos aufgezeigt, die vielleicht nicht so sehr verschiedene *Lese-Richtungen* darstellen als vielmehr auf unterschiedlichen *Ebenen* der Abstraktion oder Allgemeinheit liegen: (1) eine fundamental-anthropologische, in der die

Erzählung vom Absturz des Gracchus als eine Fall-Geschichte im alten, mythischen Sinne gelesen wird, die die Anthropogenese als evolutionären *Unfall* darstellt; nimmt man Schmuckers ‚gnostizistische‘ Deutung an, die die Schuld des Jägers primär auf Sexualität bezieht, so wird aus dem anthropologischen Narrativ sogar ein noch allgemeiner naturphilosophisches, das die ‚fehlerhafte‘, auf gegenseitiger Aggression und Destruktion beruhende ‚Konstruktion‘ des natürlichen Systems beklagt (eine Art naturphilosophischer Theodizee gewissermaßen). Dem gegenüber steht (2) eine historisch-spezifische Lesart, die den Gracchus-Mythos auf einen Moderne-Diskurs bezieht, sodass der Fall und der Fluch der ewigen Ruhelosigkeit nicht sowohl auf die *condicio humana* als auf eine *condicio moderna* sich beziehe. Beide Lesarten führen über ein individualbiografisches Erzählmodell, von dem die Untersuchung ja ausgegangen ist, weit hinaus. Das Thema des vorliegenden letzten Kapitels meiner Untersuchung, die Prognostik, stellt nun in gewisser Hinsicht die Synthese dieser beiden Interpretations-Stränge dar. Wenn die naturphilosophisch-anthropologische Perspektive gewissermaßen den phylogenetischen Aspekt des ‚tiefenpsychologischen‘ Erzählmodells darstellt, die ‚tiefe‘ *Vergangenheit* der Stammesgeschichte, und die historisch-kulturkritische Lesart sich auf die *Gegenwart* bezieht – auf die Umwälzungen, die aktuell stattfinden, die Jetztzeit als Kontext des Narrationsakts und als historische Übergangsperiode –: so führt die visionäre oder spekulative Prognostik, um die es im vorliegenden Kapitel gehen soll, die beiden Perspektiven zur Synthese in dem Bild, das sie von der *Zukunft* entwirft. In Sebalds Werk finden sich vielfach Andeutungen solcher Prognosen, Skizzen gleichsam zu einer ‚großen Erzählung‘, die aber meist punktuell begrenzt und fragmentarisch bleiben. In dieser Hinsicht kann ein Text als herausragend bezeichnet werden, in dem so ausführlich, zusammenhängend und explizit wie fast nirgends sonst im Werk so etwas wie ein umfassendes Narrativ entworfen wird, das die ‚natur-‘ und ‚geschichtsphilosophischen‘ Aspekte von Sebalds Denken, die anthropologischen, zivilisations-/kulturkritischen, (meta-) historischen, psychopathologischen und poetologischen Diskurselemente zu einem kohärenten Narrativ integriert. Es handelt sich um den Essay *Tiere, Menschen, Maschinen: Zu Kafkas Evolutionsgeschichten*, dem in der Sebald-Forschung noch immer ein leicht apokrypher Status zukommt, da er in keiner der von Sebald selbst oder posthum herausgegebenen Aufsatzsammlungen enthalten, also etwas schwieriger zugänglich ist (man muss die Ausgabe vom Juli/August 1986 der österreichischen Zeitschrift *Literatur und Kritik* auskramen). Es handelt sich aber, wie einige Kommentatoren sehr wohl bemerkt haben (namentlich Uwe Schütte¹), um einen Schlüsseltext für das Verständnis von Sebalds

¹ Cf. Schütte 2014b: 220 ff.

Gesamtwerk, da hier so explizit und zusammenhängend wie kaum irgendwo sonst eine ‚Weltanschauung‘ skizziert wird.²

[i.] Die Gegenwart im Blick des Erzählers in *Schwindel. Gefühle*. Doch gehen wir zunächst wiederum von *Schwindel. Gefühle*. aus: Die konkreten kulturkritischen Einlassungen des Erzählers haben dort eher den Charakter launischer Bemerkungen, die oft sehr pauschal und wenig eingehend ein negatives Urteil über ein bestimmtes Phänomen der zeitgenössischen Wirklichkeit oder das Erscheinungsbild der Gegenwart insgesamt fällen. Doch es ist gleichwohl aufschlussreich, *was* zum Gegenstand solcher Kritik wird, und *was* der Erzähler daran beklagt. – In der Episode des Ausflugs mit Ernst Herbeck zur Burg Greifenstein in *All'estero* beschreibt der Erzähler die Aussicht von dem Felsen „über den glänzenden Strom und die Donauauen“ (AE 48) – ein Augenblick, der zunächst in die Kategorie der utopischen oder ‚therapeutischen‘ Ausblicke (s. u.) gehört, der aber anschließend noch mit einem kontrastierendem Postskriptum versehen wird:

[Abb. 1] An dem hellen Oktobertag, an dem Ernst und ich nebeneinander sitzend diesen wundervollen Ausblick genossen, schwebte ein blauer Dunst über dem Laubmeer, das heraufreichte bis an das Gemäuer der Burg. Luftwellen durchliefen die Wipfel der Bäume, und einzelne losgelöste Blätter stiegen so hoch, daß sie allmählich den Augen entschwanden. [...] Hinzuzufügen bleibt, daß die Aussicht vom Greifenstein inzwischen auch nicht mehr dieselbe ist. Man hat unterhalb der Burg eine Staustufe gebaut. Der Lauf des Stroms wurde dadurch begradigt und bietet jetzt einen Anblick, [Abb. 2] dem die Erinnerungskraft nicht mehr lange gewachsen sein wird. (AE 48/49)

Die beiden Abbildungen an den markierten Stellen zeigen Fotografien von dem alten und dem neuen „Anblick“, also zuerst den „glänzenden Strom“, der durch die (soweit man das bei dem schlecht belichteten Schwarzweißfoto vermuten kann) grüne Landschaft mäandriert, und auf

² Es lohnt sich überhaupt, einmal die weniger kanonischen Sebald-Essays zusammenzusuchen. Es sind Fundgruben, die einerseits Erhellendes, Explizierendes zu den bekannteren Werken enthalten, andererseits das Bild, das wir von Sebald haben, um interessante Nuancen und ungewohnte Aspekte erweitern, ihm manchmal auch widersprechen: Das gilt für die frühesten Publikationen, die nicht mehr als Juvenilia zu werten sind (wie bspw. ein heute fast verschollenes Feuilleton zu Günter Eich oder den ersten in *Literatur und Kritik* veröffentlichten Essay *Gedanken zu Canetti*); die beiden Essays zu Herbert Achternbusch, die (wie ich in IV/7 auszugsweise gezeigt habe) z. T. sehr explizite Überlegungen enthalten; die Gelegenheitsarbeiten, zu denen auch der oben im Zentrum stehende Kafka-Essay zählt, ferner Singularitäten wie ein Beitrag zu einem Europa-Symposium, in dem Sebald sich als EU-Skeptiker äußert (wenn man auch eher nicht annehmen kann, dass er in anderer Hinsicht zum Lager der späteren Brexit-Befürworter Sympathien hegte). Und es gilt natürlich nicht minder für die künstlerischen Arbeiten am Rande oder außerhalb des Werkkanons: die unveröffentlichten Projekte, Entwürfe und Manuskripte in z. T. ganz anderen Gattungen, als man sie vom kanonischen Sebald kennt (wie die Filmentwürfe zu Kant, Wittgenstein u. a.), die kleineren Prosabeiträge (wie den Almanach-Beitrag *Die Kunst des Fliegens*) und nicht zuletzt die heute erst allmählich auf die Forschungsagenda kommende Lyrik.

dem zweiten Bild dann eine Ansicht des ab 1981 erbauten Wasserkraftwerks Greifenstein, die in der Tat kaum dem (konservativ-nostalgischen) Inbild eines ‚Flusses‘ mehr ähnelt (cf. Abb. SG S. 48 und 49). Diese direkte Gegenüberstellung des alten und des neuen Anblicks, wobei der erstere mit „Erinnerung“/Vergangenheit und der letztere mit Gegenwart assoziiert ist, wirkt besonders stark dadurch, dass das erste Bild einen herausragenden Glücksmoment im Handlungsverlauf evoziert, auf den ich unten (im Gesamtzusammenhang der Herbeck-Episode) nochmals ausführlicher zu sprechen komme. Es ist also mit dem Kraftwerksbau eine der ohnehin spärlichen Glücksmöglichkeiten unwiederbringlich zerstört. Insofern diesem Glücksmoment eine gewisse „metaphysische“ Qualität zukommt, geht es bei dem fortschrittskritischen Postskriptum nicht bloß um ‚Landschaftsverschandelung‘, sondern um den Verlust sehr viel vitalerer Aspekte. Das Wasserkraftwerk produziert Energie zur Befeuerung des Zivilisationsprozesses – übrigens ja erneuerbare Energie, also eine recht fortschrittliche Art der Stromerzeugung auch nach unserem heutigen, auf Umweltverträglichkeit (primär Klimaschutz) bedachten Begriff von Fortschrittlichkeit. Gleichwohl erscheint das Bauwerk in *SG* ausschließlich unter dem Oberbegriff *Technik*, als ein Mahnmal des technologischen Fortschritts, der von dem Regulationsbedürfnis (es wird ja nicht einmal von einem Kraftwerk gesprochen, sondern nur von Begradigung und Staustufe) und Energiehunger der technischen Zivilisation angetrieben wird.

Die verschiedenen Bemerkungen, die der Erzähler zum *Autoverkehr* macht, habe ich in den Kapiteln I/2 und II/4 bereits größtenteils zitiert. Zu ergänzen bleiben hier noch die Reflexionen, die der Erzähler in *Il ritorno* auf der Heimreise von W. zurück nach England macht – Anlass dieser endgültigen Abreise ist übrigens, dass in W., wo der Erzähler einen guten Monat verbracht hat, nun, Anfang Dezember, die Skisaison beginnt, was der Erzähler keinesfalls miterleben möchte.³ Im Expresszug nach Holland geht es durch das „mir von jeher unbegreifliche, bis in den letzten Winkel aufgeräumte und begradigte deutsche Land“ (RP 276). „Auf eine ungute Art befriedet und betäubt“ erscheint ihm alles (276): Das ist natürlich speziell auf Deutschland gemünzt, die neue, Post-Wunder-von-Bern-und-Wirtschaftswunder-BRD, das aus der Asche erstandene vorbildliche demokratische Friedensdeutschland, das mit technischem Fortschritt, Wohlstand, Mobilität und regelmäßigem Urlaub für alle den Dämon des ehemaligen Kriegervolks gebannt zu haben scheint. Aber letztlich ist der Sonderfall des deutschen Landes vielleicht nicht sowohl Ausnahme- als vielmehr Präzedenz- und Musterfall, oder Vorreiter, wenn man so will. Die Verbindung zur Vergangenheit wurde hier – materiell

³ Bereits in Italien hatte er sich ja aufs unangenehmste affiziert gefühlt vom Treiben der Touristen, besonders der deutschen und namentlich der aus dem Bundesland Bayern stammenden, von ihrem schamlosen Geschwätz, von dem uns allerdings keine einzige konkrete Kostprobe gegeben wird, nur das pauschale Urteil des Erzählers (cf. AE 106 f.).

durch die Zerstörung im Krieg und den Wiederaufbau, den Sebald ja weniger als Restauration denn als fortgesetzten Abriss ansieht, und psychologisch durch die kollektive Verdrängungsleistung – bloß besonders effizient und weitgehend zerstört (während der nämliche Prozess in anderen Ländern sukzessiver abläuft), sodass die Zukunft sich hier deutlicher, sozusagen in reinerer Form abzeichnen kann. Die deutsche Gegenwart, die draußen vor den Zugfenstern vorbeihuscht, erscheint so im Blick des Erzählers als futurologische Modelllandschaft. Was auf Besiedelung, Bewirtschaftung eines Landstrichs hinweist, gibt ihm nicht das tröstliche Gefühl, dass hier Menschen leben:

die Äcker, auf denen die blaßgrüne Wintersaat vorschriftsmäßig aufgegangen war; Waldparzellen, Kiesgruben, Fußballplätze, Werksanlagen und die entsprechend den Bebauungsplänen Jahr für Jahr weiter sich ausdehnenden Kolonien der Reihen- und Einfamilienhäuser hinter ihren Jägerzäunen und Ligusterhecken. (RP 277)

Trostlos ist das alles vielmehr, gewiss auch ein wenig spezifisch deutsch in Stil und Ausführung, aber letztlich doch wohl eine Vorschau auf die *allgemeine* Zukunft. Diese Landschaft bietet in der Beschreibung des Erzählers nicht mehr das Bild einer *Kulturlandschaft* im Sinne der (zumindest ideell angestrebten) Synthese zwischen Natur und Mensch, eines gärtnerisch kuratierten Gleichgewichts, sondern stellt nur mehr eine funktionale Infrastruktur dar, die keine Hoffnungen auf ein irdisches Zuhause zulässt. Das „restlos aufgeteilte und nutzbar gemachte Land“ (277) mag vordergründig noch für die Menschen erschlossen sein: zu ihrer Versorgung, Behausung, ihrem Vergnügen, ihrer Regeneration im Grünen. Doch die Vorhut der posthumanen Evolution ist bereits unterwegs und dominiert im synoptischen Blick⁴ des mit Expressgeschwindigkeit vorbeirasenden Zuginsassen längst das Bild des anthropogenen Raums:

Eigenartig berührte es mich beim Hinausschauen auf einmal, daß fast nirgends ein Mensch zu erblicken war, wenn auch über die nassen Landstraßen genügend in dichte Sprühwolken gehüllte Fahrzeuge brausten. Sogar in den Straßenzügen der Städte waren weitaus mehr Automobile als Menschen zu sehen. Tatsächlich schien es, als habe unsere Art bereits einen anderen Platz gemacht oder als lebten wir doch zumindest in einer Form der Gefangenschaft. (RP 277)

[iii.] *Tiere, Menschen, Maschinen* – Sebalds universalhistorisches Narrativ Hieran lässt sich nun direkt eine Lektüre des oben erwähnten Kafka-Essays anschließen, die aufgrund der herausragenden

⁴ Die synoptische Perspektive auf die menschliche Zivilisation als Ganzes, als Naturphänomen sozusagen, ist bei Sebald regelmäßig mit dem Blick des Reisenden aus einem Zug oder Flugzeug heraus verbunden.

explizierenden Qualität dieses Texts ein Close Reading sein wird. Der Essay stammt aus dem Jahr 1986, d. h. aus dem Entstehungszeitraum von *Schwindel. Gefühle.*, sodass man davon ausgehen kann, dass die hier aus Kafkas Werk entwickelten Reflexionen in Sebalds Denken zu dieser Zeit einen zentralen Platz einnahmen. Uwe Schütte hat darauf hingewiesen, dass Sebald Kafka oft weniger als Primärtextautor behandelt habe, dem es sich hermeneutisch anzunähern gälte, sondern vielmehr das vorgebliche Schreiben ‚über‘ Kafka als „Denklabor“ genutzt habe.⁵ Diese Praxis rechtfertigt Sebald eingangs des vorliegenden Essays mit einer Reflexion ein besonderes Verhältnis von Primärtext und Exegese im Falle Kafkas: „Beinahe scheint es, als seien die Texte Kafkas, [...] *aufgrund ihrer spezifischen Konstitution* imstande, die Reflexionen der Leser zu assimilieren und aus ihrer solchermäßen stets zunehmenden Komplexität heraus in jedem historischen Zeitpunkt und gewissermaßen selbsttätig neue, *zuvor gar nicht dagewesene* Fragestellungen zu entwickeln.“ (194, meine Hervorhebungen)

Nach dieser Vorüberlegung geht Sebald zu seinem eigentlichen Thema, „Kafkas Evolutionsgeschichten“ über. Er bezieht sich primär auf das unter dem (nicht von Kafka stammenden) Titel *Forschungen eines Hundes* bekannte Nachlass-Fragment und auf die im *Landarzt*-Band enthaltene Erzählung *Ein Bericht für eine Akademie*. Den ersteren Text nennt Sebald eine „Parabel“ zu dem Problem, „wie die menschliche Intelligenz zu einem Bild der jenseits ihrer Vorstellungskraft liegenden Wirklichkeit kommen könne“ (194). Damit scheint Sebald die Erkundung einer „übergeordneten“ Wirklichkeit zu meinen, also per Analogieschluss – der von den Menschen abhängige Hund in Kafkas Erzählung versuche, sich den „von seiner Warte aus numinosen Gestalten“ anzunähern (195) – das Streben der Menschen nach Erkenntnis einer ‚höheren‘ Wirklichkeit. Dass es sich bei dieser aber nicht um eine metaphysische handelt, wird dann ganz explizit gesagt: Es gehe in Kafkas Gedankenexperiment vielmehr um die Beschränktheit der Erkenntniskraft, die sich aus dem je artspezifischen *embodiment* ergebe. Zugleich beschränkt die physische Konstitution jedoch nicht bloß unsere Erkenntnismöglichkeiten, sondern ist vielmehr die Voraussetzung dafür, dass wir überhaupt zur Erkenntnis fähig sind. Der Versuch des Ausbruchs aus diesen Grenzen erscheint daher zunächst als Zerstörung der „psychologischen und physiologischen Voraussetzungen des eigenen Daseins“, also als autodestruktives Unternehmen, das vom Standpunkt der „normalen“ Artgenossen als Perversion erscheint. Es handelt sich, so Sebalds

⁵ Das gilt angesichts der sehr subjektiven, methodologisch stets prekären und ja nicht gerade selten auch explizit als unwissenschaftlich kritisierten Sebald’schen Essays zwar in gewissem Grade für alle ‚literaturwissenschaftlichen‘ bzw. -kritischen Arbeiten Sebalds. Es gilt aber nicht für alle in gleichem Grade – Sebald hat schon auch gründlich lesen und hermeneutisch arbeiten können und in seinen Essays zu anderen Autoren behandelt er keineswegs immer nur eigene Interessen unter vorgeblicher Auseinandersetzung mit dem Werk eines anderen –, und für Kafka gilt es eben ganz besonders.

Gedankengang weiter, aber nicht um einen bloßen Akt der Selbstzerstörung, sondern vielmehr um einen „Versuch der Metamorphose“, ein „auf Weiterentwicklung ausgerichtetes naturhistorisches Experiment“; der von diesem Projekt Besessene krankt aus dieser Perspektive nicht an einem destruktiven Wahn, sondern vielmehr an einem *Bewusstsein* – das den ‚normalen‘ Artgenossen abgeht – darüber, dass das Leben in der Form, wie es sich aus der aktuellen Verfassung der Spezies ergibt, akut bedroht ist: Es geht um einen „Versuch eines in der Aussichtslosigkeit der eigenen Spezies sich gefangen wissenden Wesens, auszubrechen in einen Bereich, in dem ein bereits verurteiltes Leben vielleicht doch noch fortsetzbar wäre“; der Erkenntnissehnsucht liege also weniger ein metaphysisches Bedürfnis zugrunde, sondern der Wunsch, „aus dem körperlichen Karzer unserer Art hinauszugelangen“ (alle Zitate von S. 195).

Von höchstem Interesse seien diese Überlegungen gerade heute, weil gegenwärtig „eine tiefgreifende Mutation der Menschheit sich anzubahnen scheint“. Bezeichnenderweise zitiert Sebald an dieser Stelle Stanislaw Lem: Das Thema der „Anatomie und Physiologie“ der Autoren“ sei nur deswegen kein Forschungsfeld der Literaturwissenschaft, weil die Verfasser von Literatur bislang stets ausschließlich Menschen waren „und sich voneinander nur so unterschieden, wie sich Geschöpf ein und derselben Gattung voneinander unterscheiden können“⁶ (Lem, zit. in TMM 195). Die zitierte Stelle stammt aus einem von Lems Science-Fiction-Essays, namentlich aus einer fiktiven (proleptisch auf das Jahr 2009 datierten) Literaturgeschichte der von Maschinen verfassten „bitischen Literatur“. Mit ähnlichen Problemen wie dem von Lem beschriebenen seien, so Sebald weiter, auch Kafkas „Verwandlungsgeschichten“ befasst: Es gehe darin um die „Vorausschau in eine artgeschichtlich andere Verfassung“, um „mögliche Transformationen der menschlichen Intelligenz und Sensibilität“. Die Geschichte vom Affen Rotpeter, der in seinem *Bericht für eine Akademie* erzählt, „wie es ihm gelang, binnen fünf Jahren die gesamte Evolutionsgeschichte der Spezies Mensch zu durchlaufen“, muss Sebald zufolge nicht als eine poetische Vergegenwärtigung der hinter uns liegenden Anthropogenese gelesen werden, sondern per Analogieschluss als *Vorausschau* auf die kommenden Transformationen der Menschheit. Erst vor kurzem, in unserer eigenen Zeit, seien „in den Forschungsbereichen Ethologie und künstliche Intelligenz“ Fragestellungen „akut“ geworden, die Kafkas Text schon Anfang des 20. Jahrhunderts gestellt habe, als in den großen Städten noch Pferdedroschken fuhren. (Alle Zitate in diesem Abschnitt S. 195.)

⁶ So gibt es bspw. den interkulturellen Vergleich (Komparatistik), Gender-Forschung, Differenzierung nach historischen, soziologischen, geografischen u. a. Unterschieden etc.

Das von Kafka am Fall des Affen Rotpeter entworfene „Modell“, das man auf „das Schicksal der menschlichen Spezies“ übertragen müsse, ist allerdings nach Sebalds Ansicht keines, das einen rettenden Ausweg weist, sondern vielmehr ein zutiefst pessimistisches. Ja, „ein vernichtender Prospekt“ eröffne sich „für unser Welt- und Selbstverständnis“, wenn man die von Kafka „angedeuteten Vektoren ins Weiße hinaus“ ausziehe (196):

Sollten in der Konsequenz der fortschreitenden Zerstörung unserer Lebensgrundlagen nur diejenigen überleben können, denen es gelingt, die psychische und physische Umwandlung in eine transhumane Form des Daseins durchzustehen, so wäre das gewissermaßen die Apotheose der amoralischen Dynamik der Naturgeschichte. (TMM 196)

Die Monolog-Form von als Ich-Erzählung vor einer anonymen Zuhörerschaft, über deren Innenleben (bzw. selbst darüber, *ob* sie überhaupt eines hat) man nichts erfährt, gibt Sebald sodann Anlass zu der Spekulation, dass „es sich bei den Akademikern“, vor denen Rotpeter seinen Vortrag hält, „vielleicht schon um gar nicht mehr menschliche Figuren, sondern um anorganische Wesenheiten handelt, die das menschliche Leben nur noch dem äußeren Erscheinungsbild nach simulieren“ (197).

Aus dieser Konstellation ergibt sich eine Interlinearversion des Texts, die davon erzählt, daß nach uns die Maschinen kommen werden, ein Märchen also, das jetzt, da die Maschinen dabei sind, uns die Last des Wissens abzunehmen, in die Wirklichkeit übersetzt wird. (TMM 197)

Es ist mithin die *Entkopplung* von Körperlichkeit und „Wissen“, die in Sebalds Argumentation den fatalen Schritt in Richtung einer Selbstzerstörung der menschlichen Spezies darstellt. Es geht aus dem Text nicht klar hervor, wie genau das gemeint ist. Sebald räumt jedenfalls „moralischen“ Aspekten eine wesentliche Stellung ein in dem, was er als „menschlich“ gegen die „amoralische“ Maschinenwelt abgrenzt. Einiges spricht dafür, von einem Konzept der „moralischen“ Werte auszugehen, das auf *embodiment* und so etwas wie Biosemiotik basiert: Demzufolge liegt der Ursprung von so etwas wie Bedeutung in den basalen Interessen des Organismus (in seiner primitivsten Form der einzelnen Zelle), der Umweltreize entweder positiv (dem Selbsterhaltungs-Interesse des Organismus entgegenkommend) oder negativ (schädlich) bewertet.⁷ Daraus lässt sich u. a. folgern, dass

⁷ Es gibt natürlich umfangreiche Literatur zu diesem Thema bzw. diesem Forschungsparadigma, das eine eigene Wissens-Disziplin darstellt. Für die Zwecke der vorliegenden Arbeit sei hier indes nur ein einziger Lektürehinweis gegeben, der eine schnelle und ganz grobe Orientierung ermöglicht: ein von Ulrich Schnabel

unsere Empathie-Fähigkeit (als Grundlage einer pathozentrischen Ethik⁸) auf der evolutionären Kontinuität der Körperlichkeit beruht. Die ganz andere, eben „anorganische“ ‚Körperlichkeit‘ der Maschinen unterbricht diese Kontinuität. Die „Anverwandlung der elektronisch gesteuerten Intelligenz, die Ausschaltung redundanter moralischer Skrupel und damit die Vervollkommnung der instrumentellen Vernunft“ sind nach Sebalds Gedankengang die Entwicklungsschritte, die uns bevorstehen (197). So wie der Affe in Kafkas Erzählung nicht fähig ist, von seinem „äffischen Vorleben“ zu berichten, da er dieses vergessen musste, um seine Weiterentwicklung erfolgreich zu bewerkstelligen, werden auch die Menschen sich nicht mehr erinnern können daran, was es einmal bedeutete, in dem alten, überlebten Sinne Mensch zu sein. Im Übrigen seien die Übergänge, wie wiederum aus Kafkas Tiergeschichten erhelle, trotz der Diskontinuität, die zwischen Mensch und Maschine (im Unterschied zu dem ununterbrochenen evolutionären Kontinuum zwischen ‚Mensch‘ und ‚Tier‘) besteht, durchaus fließend, sodass man den historischen Augenblick gar nicht bestimmen könne, „in dem der Mensch zum Apparat wird“: Stellt der Affe in Kafkas Erzählung zunächst, „mit dem Bauch denkend, die Idee, Mensch zu werden, aus sich heraus, um sie in der Folge mimetisch einzuholen, so erfinden wir nicht anders die Maschinen, die uns am Leben erhalten sollen, um ihnen dann nach und nach stets ähnlicher zu werden“ (197). Ebenso wenig, wie Menschen und andere Tiere, zwischen denen doch immerhin eine wirkliche biologische Verwandtschaft besteht, einander (über basale empathische Einfühlung hinaus) *verstehen* können, werden wir den epistemologischen Graben des Unverständnisses überwinden können, der zwischen uns und den Maschinen liegt, obwohl wir und niemand sonst diese selber geschaffen haben, sie ganz nach uns verständlichen Prinzipien entworfen und programmiert haben. Allenfalls wird es, so Sebald, eine Übergangsphase geben, in der wir mit den Maschinen koexistieren wie heute mit bestimmten nichtmenschlichen Tierspezies, nur dass *wir* die Haustiere sein werden, über deren „eigenartige Ansätze zu reflektierten Aktionen, Kundgebungen einer Art von Sensibilität und allgemeine Possierlichkeit die Maschinen dann untereinander Geschichten austauschen werden“ (198). Die Vorübung zu der gehorsamen Haltung des Haustiers sei heute

geführtes Interview mit dem Biologen Andreas Weber in der *Zeit* (Ausgabe 14/2015), in dem Weber in allgemeinverständlicher Weise einige Grundgedanken dieser Betrachtungsweise skizziert; der Text ist online zugänglich unter <http://www.zeit.de/2015/14/leben-biologie-philosophie-andreas-weber>. Der oben paraphrasierte Umstand wird dort von Weber so formuliert: „Aus der Physik wissen wir, dass Materie aufgrund des Dranges zur Entropie immer dem niedrigsten Energiezustand zustrebt. Dagegen muss die Zelle ständig anarbeiten. Ein lebender Organismus ist gewissermaßen ständig auf der Kippe und darum besorgt, sich selbst aufrechtzuerhalten. Damit entsteht ein Interesse an der eigenen Identität. Und es kommt die Kategorie der Bedeutung ins Spiel: Der um sich selbst besorgte Organismus bewertet alles, was von außen kommt, entweder als gut oder schlecht. Hätte er kein Interesse an seinem Überleben, wäre ihm das egal.“ – Für Sebald waren wohl die paläoanthropologischen Studien von Rudolf Bilz eine Hauptquelle für eine der Biosemiotik verwandte Perspektive, die bei Bilz vor allem von Jakob von Uexküll (im weiteren Sinne aber auch aus der Freud'schen Psychoanalyse) her stammt, einem der hauptsächlichsten Vorreiter des biosemiotischen Ansatzes.

⁸ ... wie sie, nach Peter Schmuckers Analyse, Sebald vertritt, cf. das Kapitel E.I.2 in Schmucker 2011: 284 ff.

schon allenthalben an den Mitmenschen und an sich selbst studierbar, daran nämlich, wie die Menschen stumm vor dem Fernseher sitzen.

Diese letztere Vision von den Maschinen, die die Menschen genauso unterschätzen wie die Menschen selbst die Tiere (und sich daher wundern darüber, wenn doch so etwas wie Intelligenz und Persönlichkeit an den possierlichen Hausgenossen bemerkbar scheint), wirkt in ihrem satirischen Anthropomorphismus fast schon beschwichtigend. Letztlich ist es aber, wie Sebald am Ende des Texts bemerkt, nur eine naive Trostvorstellung, dass die Maschinen in irgendeiner Weise den Menschen ähnlich sein werden. Doch zuvor holt Sebald erst noch einmal aus, um eine Art umfassende Naturgeschichte zu skizzieren, die den bevorstehenden Übergang vom Menschen zur Maschine in den größeren Kontext einer Gesamtevolutionsgeschichte zu stellen:

Da [...] jeder evolutionäre Schritt nur eine Notlösung vorstellt, nimmt die Zahl der Parameter, die die Chance des Überlebens eingrenzen, stetig zu. Die logische Konsequenz davon ist, daß sich das Leben immer weiter von den einfachen, eleganten Lösungen der Frühgeschichte der Evolution entfernt. Verglichen mit dem Wunder der Photosynthese ist die physiologische Konstitution des Menschen ein primitives Machwerk. Und der Erwerb der Fähigkeit, über das eigene Leben nachzudenken, machte aus dem negativen Gradienten der Naturhistorie vollends eine abschüssige Bahn. Was wir als Leben erkennen, seine manifesten Ausformungen, all das entsteht aus der Bemühung, der prinzipiellen Tendenz zur Entropie durch die Verwirklichung von stets elaborateren Systemen entgegenzuwirken.⁹ (TMM 198)

Von dieser Überlegung aus kommt Sebald nun scheinbar unvermittelt auf das Thema der *Mythen* zu sprechen. Ausgangspunkt ist die Feststellung, „daß wir den allgemeinen Prozeß entropischer Dissoziation nur zeit- und stellenweise aufhalten können“: „Wir erfinden das Rad, bauen Zivilisationen und Kraftwerke, während der Zerfallsprozeß anderwärts *und nicht etwa nur proportional* an destruktivem Potential zunimmt“ (198, meine Hervorhebung).

Aus den Zonen des scheinbaren Gleichgewichts heraus, wo das Leben inmitten fortschreitender Entropie sich stabilisiert, entwickeln sich die Mythologeme sinnvoller Ordnung und endloser Dauer, die uns aus der Geschichte der Religion, der Philosophie und der Kunst vertraut sind. Mythen sind, wie wir wissen, irrationale Strukturen, die von der Spezies Mensch in einen metaphysischen, jenseits der sensorisch erfahrbaren Wirklichkeit liegenden Bereich projiziert werden, damit sich über den von dort zurückgeholten Sinn der defizitäre Haushalt eines aus der Krise entstandenen und auf eine andere Krise zusteuern Lebens ausgleichen lasse. (TMM 199)

⁹ Cf. hinsichtlich des letzten Satzes die Ausführungen Webers in dem zitierten *Zeit*-Interview.

Diese Aussagen werden im Text nicht näher erläutert. Sie lassen sich aber zweifelsfrei auf die in Rudolf Bilz' *Paläoanthropologie* vertretenen Thesen über den Ursprung der Mythologeme beziehen. Diese konstituieren selbst so etwas wie einen Mythos, eine anthropologische Fall-Geschichte im alten Sinne des Worts. Der konzeptionelle Hintergrund von Bilz' Anthropologie ist das Umweltkonzept Jakob von Uexkülls (*Theoretische Biologie*, 1920): Jeder Organismus ist in seiner physischen und psychischen Konstitution einer spezifischen Umwelt ‚zugeordnet‘, sodass eine Entsprechung besteht zwischen ‚inneren‘ Erlebnis- und Reaktionsbereitschaften und der ‚äußeren‘ Umwelt: „Subjekt-Umwelt-Kohärenz“. Wird diese Kohärenz gestört oder durchbrochen, so entsteht eine ‚Passstörung‘. Eben als solche definiert Bilz, der von Beruf Arzt war und (ab 1959) eine Professur für Medizinische Psychologie und Psychotherapie innehatte, Krankheit. Hier verbindet sich – wie bei Freud, auf den Bilz sich auch ausdrücklich bezieht ausgebildet – das scheinbar vergleichsweise begrenzte Fachgebiet der Psychopathologie unmittelbar mit Ansätzen zu einer umfassenden anthropologischen Welterklärung, bzw. wird die Psychopathologie zu einer allgemeinen Anthropologie, in der eine kollektive, stammesgeschichtliche Fall-Geschichte anstelle der individuellen (ontogenetischen) Fallgeschichte tritt. Symptombildung ist nach dem Bilz'schen Krankheitskonzept¹⁰ zu erklären als der Versuch des Organismus, die ‚Passung‘ wiederherzustellen (Restitution homologer Subjekt-Umwelt-Relationen). An einem bestimmten Punkt der Entwicklungsgeschichte der Vorfahren der menschlichen Spezies habe nun, so spekuliert Bilz, ein Verlust der Subjekt-Umwelt-Kohärenz epochalen Ausmaßes stattgefunden, eine phylogenetische Katastrophe, die Bilz mit dem Übergang zum Leben in einer baumlosen, offenen Landschaft in Verbindung bringt.¹¹ Der ‚Heilungsversuch‘ war die Erdichtung der Mythologeme. Diese können somit als evolutionäre Anpassungsleistung an eine neue Umwelt verstanden werden. Die Besonderheit – oder anders ausgedrückt: das Abnormale – dieses Vorgangs besteht darin, dass die Restitution des psychischen Gleichgewichts gleichsam halluzinatorisch umgesetzt wird: durch *Wahnbildung*. Denn letztlich sind die Mythologeme nichts anderes als wahnhaftige Projektionen. Diese ‚poetische‘

¹⁰ Entwickelt in *Versuch einer biologisch orientierten Psychopathologie* (1962).

¹¹ Etwas genauer ausgeführt: Die Veränderung der natürlichen Umwelt von einer weithin bewaldeten zu einer offenen, weitgehend baumlosen Landschaft brachte die aus den Wäldern kommenden Primaten-Vorfahren der Menschen in eine *ausweglose* Situation, da ihnen der evolutionär-tiefenpsychologisch verankerte Fluchtweg ‚nach oben‘ abgeschnitten war: eine Passstörung zwischen innerer und äußerer Umwelt, die ein kaum zu ermessendes Sinndefizit von existenziellem Ausmaß nach sich zog, das erst durch die Erdichtung von „Mythologemen“ – aus psychopathologischer Sicht Wahnbildungen – ausgeglichen werden konnte. Freilich bleibt dieser Trost bzw. diese – evolutionspsychologisch durchaus zweckdienliche – imaginäre Ausflucht ‚nach oben‘ (zu den Göttern oder den Ideen statt auf die Bäume) defizitär gegenüber der ursprünglichem prästabilisierten Zuordnung zwischen äußerer Umwelt und innerer Repräsentation. – Dieses Szenario einer „pithekanthropologischen [affenmenschlichen] Katastrophe unvorstellbaren Ausmaßes“ (Bilz 1974: 278, 291) ist im Grunde nichts anderes als eine evolutionsbiologisch-paläoanthropologisch gefasste Variante des Mythos vom verlorenen Paradies.

Reaktion auf den Verlust der artspezifischen Umweltrelation ist nun die spezifisch menschliche, mithin ein entscheidender, wenn nicht *der* entscheidende Schritt im Prozess der Menschwerdung: der Mensch als *animal symbolicum*.

In Bilz' Krankheitskonzept entspräche nun die *Heilung* der Restitution stabiler Umwelt-Relationen; eine defiziente, aber relativ stabile Passung dagegen entspricht der *Chronifizierung* der Störung. Sebalds (oft unmarkierte) Paraphrasen zu Bilz legen nun die Interpretation nahe, das seit der artgeschichtlichen Zäsur der „pithekanthropologischen“ Ur-Katastrophe unter der Herrschaft der Mythologeme sich entfaltende Leben als einen solchen ‚chronischen‘ Zustand zu verstehen, in dem eine Kompromissbildung die ‚Krankheit‘ perpetuiert. Aufklärung oder Emanzipation besteht für Bilz im Prozess der Entmythologisierung – man könnte auch sagen der Mythenkritik – und ganz allgemein im Streben nach objektiver, ungeschönter Selbstkenntnis (bei Bilz primär hinsichtlich des archaischen Erbes in der physischen und psychischen Konstitution des modernen Menschen) als Voraussetzung zur Möglichkeit kritischer Korrektur. Das Problem dabei ist die psychophysische *Funktion* der Mythologeme: Sie dienen, Bilz zufolge, nämlich der Gesundheit¹², der Ausgeglichenheit des seelischen Haushalts. Mythologeme (Gott, Ordnung des Kosmos, überirdische Gerechtigkeit usw.) spenden Trost und Festigkeit, geben Halt und stabilisieren so den seelischen Haushalt. Leben ohne Mythologeme wäre demnach oftmals schwerer zu ertragen, in gewisser Hinsicht auch ungesünder. *Individuelle* psychische Krankheit (im Sinne der Psychiatrie) ließe sich in diesem Denkraum tatsächlich als ein Verlust der mythologem-gestützten Gewissheit begreifen, sodass der ‚Krankheit‘ – vom Standpunkt der Aufklärung im Sinne Bilz' und Sebalds (und Kipphardts) – ein aufklärerisches Potenzial zum kritischen, nämlich desillusionierenden Denken innewohnt. Der Zusammenbruch der sinnstiftenden Konstruktionen ist die erste Voraussetzung für wirkliche Erkenntnis.¹³ – So könnte man den (oder *einen* wesentlichen) Zusammenhang zwischen dem

¹² Man muss hier wohl zwischen einer primären und einer sekundären bzw. zwischen einer individuellen und einer kollektiven ‚Gesundheit‘ unterscheiden: Zwar sind die Mythologeme als Wahnbildungen aufzufassen, die langfristig gewisse intellektuelle Hemm- und Erkenntnishindernisse darstellen, aber sie ermöglichen auch eine relativ stabile seelische Balance, die – im übergeordneten Rahmen *allgemeiner* ‚Wahnverfallenheit‘ – eher ‚gesund‘ wirkt. Als (defizitäre) Ausgleichs- und Kompromissbildung zum Verlust der ursprünglichen Umwelt sind die Mythologeme sozusagen Symptombildungen, die aber ihrerseits eine sekundäre Umwelt konstituieren, deren Verlust (durch ‚Glaubensabfall‘) wiederum den Einzelnen – oder evtl. auch eine ganze Kultur, die sich durch Selbstaufklärung um die tröstliche Wirkung der Mythologeme bringen kann – destabilisiert und in diesem (praktisch durchaus relevanten) Sinne ‚krank‘ macht. Die Verwirrung um die Dialektik von ‚krank‘ und ‚gesund‘, wie sie nicht nur bei Sebald, sondern auch bei Kipphardt leicht sich einstellt (cf. März' Aussage, er sei nach Lohberg gekommen, weil er im Begriff gewesen sei, gesund zu werden) ließe sich an einem solchen (oder analogen) Modell wohl ein gutes Stück weit klären.

¹³ Sebalds eigene Äußerungen hierzu sind allerdings alles andere als eindeutig: Bisweilen denkt er die psychotische Wahnbildung zweifelsohne als bloße Regression, als Rückfall in archaische Denkweisen früherer (paläoanthropologischer) Entwicklungsstufen, andererseits deutet er sie, scheinbar ganz entgegengesetzt, als einen Ab-Fall vom Kollektiv-Wahn der (in ihrem Ursprung auf die magische Entwicklungsstufe der Paläo-

Erzählmodell der individuellen Krankengeschichte und dem anthropologisch-universalhistorischen Narrativ bei Sebald verstehen.

Die Vorstellung von der Anthropogenese als „Aberration einer Species“ (EIS 261), von der Menschwerdung als Krankengeschichte, die zu den Kerngedanken von Sebalds intellektuellem wie poetischem Weltbild gleichermaßen gehört, geht also, sicherlich nicht ausschließlich, aber doch *notably*, auf die Bilz'sche Fall-Geschichte vom katastrophalen Verlust des Subjekt-Umwelt-Bezugs zurück. Nicht ganz unkompliziert ist indes die Dialektik von Nutzen und Schaden in der Bewertung dieser evolutionären Anpassungsleistung, die ja nicht zuletzt ganz explizit als eine *kreative* Leistung betrachtet wird. Hier geht die anthropologisch-psychopathologische Betrachtung in kreativitätstheoretische, letztlich also poetologische Reflexionen über (womit wir an einem der Ausgangspunkte der vorliegenden Studie wieder angelangt sind). Um auf den Essay *Zu Kafkas Evolutionsgeschichten* zurückzukommen: Sebald wendet sich in einer Art Mini-Exkurs nun der interessanten Frage zu, ob „auch Tiere ihre Mythen haben“ (TMM 199). „Immerhin scheint es, als tendierten die meisten Arten dazu, akkumulierte Erfahrungswerte zu hypostasieren und sich auch dann noch ihnen entsprechend zu verhalten, wenn die objektive Situation das nicht mehr rechtfertigt“ (199). Das läuft nun nicht unbedingt auf Mythen hinaus, eher auf so etwas wie einen Konservatismus von Sitten, Normen, Gebräuchen, allgemeinen Regeln und Gesetzen, in einem Wort: auf ein ‚Herkommen‘, eine Art Tradition, die auch unter veränderten Bedingungen anachronistisch aufrechterhalten wird. Diese Überlegungen werden aber in Sebalds Essay nicht weiterverfolgt, daher können auch wir uns mit dieser, nach Meinung des Verfassers, *sehr* interessanten Frage hier nicht weiter beschäftigen.

Die Mythen hätten jedenfalls, so Sebald weiter, „von Anbeginn sehr konkrete Regulationsfunktionen“ gehabt, „die unserem Leben nicht nur sein psychologisches, sondern auch sein wirtschaftliches, soziales und rechtliches Gepräge gaben“ (199): Auch die rationalen Kulturleistungen wie Recht, Wissenschaft, Staat usw. seien Abkömmlinge der Mythologeme: „Fortentwicklungen von ursprünglich irrationalen Axiomen.

Mit anderen Worten: Die Vernunft entstand in der Werkstatt des Wahns. Darin liegen sowohl ihre Grenzen als auch ihre Möglichkeiten beschlossen. Denn wer nur auf seine Erfahrungswerte sich verläßt, wird, wie die Geschichte des eingesperrten Affen

Entwicklung zurückgehenden) „Mythologeme“. Die Lösung dieses Widerspruchs liegt wohl darin, dass die individuelle Wahnbildung als *spontane* anzusehen ist, die zwar nach den gleichen (evolutionär verankerten) *Mechanismen* funktioniert wie die kollektive der archaischen Menschen, aber nicht direkt auf deren Überlieferung zurückgeht, sondern ein magisches Denken ‚auf eigene Faust‘ darstellt, das in der konkreten individuellen Situation einen kreativen Bewältigungsmechanismus darstellt. Es wären also die *Mittel*, nicht unbedingt die *Inhalte* paläoanthropologischer Wahnbildung, die vom Psychotiker (spontan) reaktiviert werden.

verdeutlicht, den Ausweg aus der Krise kaum finden. Wahnhaftes und kreatives Denken sind identische Exekutiven¹⁴. (TMM 199)

Kafkas Werk nun könne „unter diesem Aspekt beschrieben werden als *eine groß angelegte Kritik der Mythen*, aus denen sich die Geschichte des menschlichen Geistes zusammensetzt“ (199, meine Hervorhebung). Zwar betont Sebald – was mit Hinblick auf das zweite Thema dieses Kapitels (neben der ‚Prognostik‘), der Utopie, von Bedeutung ist –, dass es bei diesem Projekt nicht bloß um die Entmystifizierung hinsichtlich des Selbstbetrugs der Menschheit mittels der Mythologeme gehe, sondern darüber hinaus um das Plädoyer für eine *trotzdem* zu betreibende Suche nach ‚unmöglichen‘ Lösungen und Auswegen. Zunächst einmal aber läuft das heroische Projekt der Mythenkritik auf eine absolut gnadenlose Untergrabung des seelischen Gleichgewichts hinaus – gemäß der prominenten Sebald-Sentenz, dass die Motorik der Trostlosigkeit und die der Erkenntnis identische Exekutiven seien (BU 12). „Mit lakonischer Insistenz weisen Kafkas Texte darauf hin, daß die uns überlieferten Mythen unter den Einbrüchen der Kontingenz nicht länger standzuhalten vermögen“ (TMM 199). Nebenbei erteilt Sebald in diesem Zuge der Interpretationsschule vom jüdischen Mystiker und Gottessucher Kafka eine Absage. Aber nicht nur der religiöse Glauben ver falle der kompromisslosen Mythenkritik Kafkas. Die Natur, die seit dem 19. Jahrhundert als sinnstiftende Instanz anstelle der göttlichen und als Ersatz für die allmählich verblassende himmlische Heimat eingesetzt worden sei, fehle in Kafkas Werk fast gänzlich (wie bspw. auch bei Kleist, dessen Werke nur aus Dialog und Handlung, aus menschlicher Interaktion bestehen): „Die Gesellschaft der Menschen ist so im Werk Kafkas ausgewiesen als ein post-natürliches Phänomen, eine Vorstellung, die erst wir heutigen in ihrer ganzen Tragweite zu ermessen beginnen.“ (200) Auch habe Kafka nicht an die praktische Verbesserung unseres irdischen Daseins durch bessere Organisation des sozialen Lebens geglaubt. Ein sozialer Fortschritt sei zwar im Prinzip möglich, so deutet Sebald an, und mithin nicht per se als ein Mythos zu bezeichnen; allerdings gebe es auch hier Mythisches genug (den Mythos der Revolution etwa), und dann ist es empirisch doch einmal so, dass zumindest die großflächigen Verbesserungsversuche in aller Regel irgendwie misslingen, unvorhergesehene gegenteilige Folgen zeitigen usw.

Und auch die technologische (R)Evolution, der technische „Fortschritt“ erscheine bei Kafka in keinem guten Licht:

¹⁴ Der Begriff der „identischen Exekutiven“ geht ebenfalls auf Bilz zurück, er meint eigentlich so etwas wie „Übereinstimmungen im Verhalten von Menschen und Tieren“ (Bilz 1973: 11); Sebald gebraucht den Begriff – prominent etwa im Vorwort zu *Die Beschreibung des Unglücks*, wo die „Motoriken“ der Trostlosigkeit und der Erkenntnis als „identische Exekutiven“ bezeichnet werden (cf. BU 12) – im Sinne von ‚übereinstimmend‘.

Mit der Technoevolution hat die Naturgeschichte die ihr eingeschriebene Verfallsgeschwindigkeit vervielfacht. Zwar können wir nur mittels unserer Erfindungen überleben, aber diese Stützsysteme bedürfen im Augenblick ihrer Verwirklichung weiterer Zulieferungs-, Hilfs- und Sekundärkonstruktionen, sodaß das Ganze zuletzt immer mehr abhängig wird von der eigenen Proliferation. (TMM 200)

Die so umschriebene *Ineffizienz* der Technik ist nicht nur von einem sozusagen ökonomischen Standpunkt aus unbefriedigend, sondern auch unmoralisch im Sebald'schen Wertesystem, nämlich dem höchsten ästhetischen wie ethischen Ideal darin, der *Leichtigkeit*, direkt entgegengesetzt. Immer mehr braucht und verbraucht so die gigantische Infrastruktur der Prothesen, das riesige Exoskelett der vergleichsweise winzigen menschlichen Körper, sodass dieser eigentlich längst nicht mehr autonom lebensfähig ist und sozusagen (über den tatsächlichen Trend zur durchschnittlichen Vergrößerung der Individuen und der grassierenden Adipositas) immer *schwerer* wird. Der Satz von der Vervielfachung der naturhistorischen Verfallsgeschwindigkeit durch die Technoevolution besagt, dass es eben keinen Dualismus von Natur und Kultur gibt, sondern ein monistisches destruktives Prinzip – die „Entropie“ –, dem die vermeintlich gegen die Todesverfallenheit der Natur arbeitende Aktivität der Menschen in Wahrheit zuarbeitet. Das *relative* Gleichgewicht der Natur, das aufgrund eines gewissen Konservatismus oder einer Trägheit der außermenschlichen Natur sich einstellt (mit Jürgen Link: langdauerstabile ‚Normalitäten‘), wird dadurch gestört, ja zerstört und der *entropische* Fortschritt beschleunigt. Auf *dieser* Ebene ist menschliche Historie von der natürlichen verschieden (als ein extremer, ‚akuter‘ Sonderfall der allgemeinen Dynamik), auf der übergeordneten aber vermag menschliche Ordnungsbemühung die allgemeine Richtung der Entwicklung nicht zu ändern.

„Solchermaßen“ sehe „sich der Leser Kafkas in einem unbarmherzigen Aufklärungsprozeß all jener Vorstellungen beraubt, die den Menschen durch die Jahrhunderte vor dem seelischen Fallissement bewahrten.“ (200) Auch Vorstellungen wie Gerechtigkeit, Liebe oder sogar die letzte, bescheidene Hoffnung auf ewige Ruhe (statt eines Weiterlebens) nach dem Tod verfielen der Kafka'schen Mythenkritik. Nach „dieser Entziehungskur“ bleibe nur mehr das bloße Denken (200). „In dem durch keinerlei Mythen mehr abgesicherten Stadium, das damit erreicht ist“ (200 f.), könnte nun die Suche nach wirklichen, nicht bloß illusionär-halluzinatorischen Auswegen und Lösungen beginnen. Aber davon ist zum Ende von Sebalds Essay nicht mehr die Rede. Stattdessen nimmt Sebald die dystopische Spekulation wieder auf und nimmt, nach dem rückblickenden Gewaltmarsch durch die Evolutions- und Geistesgeschichte, den Faden dort wieder auf, wo er ihn liegen gelassen hatte, und setzt seine Universalhistorie mit einem Ausblick in die Zukunft fort:

Überleben werden diejenigen, die reibungslos funktionieren. Botschafter der damit selektierten neuen Spezies tauchen in den Texten Kafkas allerorten auf – [...] Zwillinge, Drillinge und all die einander zum Verwechseln ähnlichen Androiden. Wer im Gegensatz zu diesen fungiblen Kreaturen an überkommenen Moralvorstellungen festhält, wird entweder umerzogen und assimiliert oder wie K. in einem Steinbruch erstochen [...]. *Vom Standpunkt der Maschine aus erscheinen die letzten Repräsentanten eines menschlichen Denkens als pathologische Störfaktoren, deren Elimination durchaus einer höheren Vernunft entspricht. Diese Vernunft hat ihren Sitz, [...] außerhalb des Menschen* in der rapiden Entwicklung jener Geräte, denen wir unser Gedächtnis vererbt und unsere Sprache gegeben haben. (TMM 201, Herv. MK)

Das letzte Mythologem der Menschheit sei vielleicht die Hoffnung, dass die Maschinen, die uns verdrängen, in irgendeinem Sinn so sein oder wenigstens so aussehen werden wie wir. Das sei aber ein bloßer Anthropomorphismus, der darüber hinwegtäuscht, dass diese neue Spezies mit menschlichen „Emotionen nicht mehr zu erreichen“ sein wird (201).

Unsere Mutation wird vollzogen sein, wenn *die Rätselhaftigkeit des Menschen* eingetaucht ist gegen die Geheimnislosigkeit der Maschine und wenn umgekehrt die Maschine dagegen sich sperrt, nach ihrem blueprint zu funktionieren. (TMM 201, Herv. von mir)

Dass solchen ‚rebellischen‘ Maschinen mithin so etwas wie ‚Subjektivität‘ zukommen könnte, deutet Sebald an, aber es wird jedenfalls nichts der menschlichen Vergleichbares sein, wie es sich die sentimentalen SciFi-Romanzen um fühlende, beseelte Roboter- und Androidenwesen ausmalen. Wichtiger scheint mir die im Zitat hervorgehobene Formulierung über die „Rätselhaftigkeit des Menschen“ in Gegenüberstellung mit der (im Prinzip) restlos verstehbaren, weil vom Menschen selbst konstruierten – gleichwohl nicht mehr beherrschbaren und evtl., wenn sie einmal in der Welt ist, auf die weitere Anwesenheit von Menschen gar nicht mehr angewiesenen – Maschine. „Moral“, „Emotionen“ und zuletzt „Rätselhaftigkeit“ werden von Sebald also als zentrale menschliche Differenzmerkmale zur Maschine hervorgehoben.¹⁵ – Das hier detailliert am Argumentationsgang von *Tiere, Menschen, Maschinen* nachgezeichnete Narrativ soll uns nun als eine kohärente Hintergrundfolie dienen für die folgenden Analysen zu den prognostisch-futurologischen Aspekten und utopischen Reflexionen in *Schwindel. Gefühle. und März*:

¹⁵ Zur Problematik der Künstlichen Intelligenz aus kompetenter Sicht cf. ein kürzlich im *Zeit-Magazin* (Nr. 38/2018) erschienenen Interview mit der KI-Pionierin Margaret Boden, sinnigerweise unter dem Titel „Maschinen ist alles egal“ (S. 83–89). Die Einschätzungen dieser Wissenschaftlerin stimmen in manchem überein mit Sebalds Auffassung von der ‚Unmenschlichkeit‘ künstlicher Intelligenzen. Auch hier übrigens wird ein biosemiotischer Ansatz zugrunde gelegt, cf. S. 88.

[iii.] „Die Zukunft gehört dem Holunder“ Kipphardts *März* weist einige Parallelen zu den soeben dargestellten dystopischen Spekulationen Sebalds auf. Sie liegen primär auf Ebene der Motivik bzw. (mit Jürgen Link gesprochen) *Kollektivsymbolik* und fügen sich nicht zu einem so kohärenten und ausführlichen prognostischen Narrativ wie in Sebalds Essay. Da unter den verschiedenen fiktiven Texten, aus denen der Roman zusammenmontiert ist, sich auch einige „Aufsätze“ von März und theoretische Reflexionen Koflers befinden, gibt es auch hier Ansätze zu diskursiven Ausformulierungen der dystopischen Prognostik. Die vielleicht ausführlichste ist ein als Dialog wiedergegebenes Explorationsgespräch zwischen März und Kofler. Zu den therapeutischen Innovationen, die Kofler als Stationsarzt einführt, gehört auch, dass Kofler den Patienten Einblick in ihre eigenen Krankenakten gewährt und mit ihnen über das darin Vermerkte bespricht. Er zeigt März einige in der Krankenakte dokumentierte Aussprüche von diesem. Darunter ist ein Satz, dem in der Gesamtkonzeption des Romans große Bedeutung zukommt. Er lautet: „Die Zukunft gehört dem Holunder.“ (M 162) Es handelt sich zunächst um einen der zahlreichen unverständlichen, scheinbar unsinnigen Aussprüche des Patienten, die die Krankenakte (so kann der Leser ergänzen) wohl primär zu diagnostischen Zwecken vermerkt, d. h. als Schizophrenie-Symptom im Sinne der klassifizierenden psychiatrischen Sprachdiagnostik. Koflers Praxis, derartige Aussprüche im Gespräch mit den Patienten zu ergründen, ist sozusagen die Umsetzung eines zentralen Aspekts der Romankonzeption auf der Handlungsebene: Was der somatisch orientierten Psychiatrie kaum mehr als ein an sich uninteressanter (bedeutungsloser) Beleg für die Fehlfunktion des Gehirns des Patienten ist, wird hier hermeneutisch betrachtet – wobei die Deutungshoheit dem Patienten selbst zugemessen, ihm gleichsam restituiert wird¹⁶ –, d. h. als *sinnvolle* Aussage. Im vorliegenden Fall verläuft das Deutungsgespräch wie folgt:

[Kofler:] „Was meinen Sie damit? Holunder?“

[März:] „Mauerholunder, Abteilung 5.“

„Wieso gehört dem die Zukunft?“

¹⁶ Der Vergleich zur psychoanalytischen Gesprächstherapie scheint mir aufschlussreich: Im Grunde besteht doch eine große Gemeinsamkeit in der Grundidee, das sinnlos Anmutende als nur *scheinbar* Sinnloses anzunehmen, d.h. von vornherein von der Prämisse der (zumindest möglichen) Sinnhaftigkeit auffälliger Sprach- oder Gedankenbildungen auszugehen. Auch die Technik des intensiven Dialogs ist in beiden Fällen ähnlich. Kipphardts bzw. Koflers Konzeption geht aber von einer sozusagen unkomplizierteren, also *direkteren* Vernunftgemäßheit der Aussprüche aus: Es bedarf eigentlich nicht so komplizierter Entschlüsselungswege wie in Freuds Analysen; die Annahme scheint vielmehr zu sein, dass man den Patienten überhaupt nur einmal *fragen* müsste, dann wird – und *kann* – er (allenfalls ist dazu die Vorarbeit nötig, eine Vertrauensbasis aufzubauen, also eine mehr emotionale als intellektuelle Vorarbeit) schon selbst Auskunft geben. Kipphardts Konzeption geht im Grunde von der Rationalität des schizophrenen Denkens aus; die ‚unsinnigen‘ Gedanken sind bloß *subjektive Bilder*, Verkürzungen, deren Deutung aber im Grunde keiner Technik, keiner komplizierten Topik (wie bei der Rekonstruktion unbewusster = *unzugänglicher* Seelenteile) bedarf, sondern lediglich einer Grundhaltung des Verstehen-Wollens.

„Triebe, trieb, getrieben.“

„Triebe getrieben?“

„Gestern kastriert, heute schon ungekränkt fünffach da, morgen fünf mal fünf mal fünf gleich unendlich.“

„Wer hat den Holunder kastriert?“

„März, Fuchs und Zenger aus Notbelichtungsgründen vor dem Kellerfenster. Ratsch.“

„Wieso gehört ihm die Zukunft?“

„Ist nicht durch Kränkung, Beschränkung und Beschneidung am fröhlichsten Wachstum zu hindern, somit gehört ihm die psychiatrisierte Zukunftswelt.“

„Kann man ihren Satz, Herr März, auch so sagen: Da der Holunder sofort wieder ausschlägt, wie weit man ihn auch zurückschneidet, wird er sich gegenüber allen empfindlicheren Pflanzen durchsetzen. Er eignet sich zu einem Vergleich mit dem Menschen, weil der auch dauernd zurückgestutzt und in seinen Wünschen beschnitten wird, so daß nur der Unempfindliche zukünftig blühen und gedeihen wird. Ist das der Sinn ihres Satzes ‚die Zukunft gehört dem Holunder‘?“

„Vielleicht, Herr Doktor, hätte ich lernen sollen, mich so schön auszudrücken.“ (M 162 f.)

Dieser exegetische Dialog ist als absolut mustergültig für die Konzeption von *März* zu betrachten: Der unverständliche Satz, das hermetische, kryptische Bild verwahrt in sich eine (hier mit leicht prophetischen Obertönen versehene) Erkenntnis. Der in der zitierten Passage lediglich besonders explizite und ausführliche Deutungsvorgang entspricht ganz der Traumdeutung.¹⁷ Die Aussprüche und Gedichte März' werden genau wie Träume betrachtet; im unmittelbaren Kontext des Zitats findet sich die – von März' Gedichten ausgehende – Reflexion (Kofler): „Das metaphorische Denken der Psychose, das unerkannt auch in unserer Sprache steckt, gibt Alexanders Gedichten die Naivität des Traums mit seinen Alltagsresten.“ (M 161) – Doch nun zum Inhalt des Deutungsgesprächs, das ja nicht nur die hermeneutisch-poetologische Grundkonzeption des Romans mustergültig exemplifiziert, sondern zudem auch auf knappste Weise die Zukunftsprognostik des Protagonisten formuliert:

¹⁷ Tatsächlich folgt *unmittelbar* auf das obige Zitat eine weitere Demonstration gegen die Psychoanalyse: März sabotiert das Therapiegespräch, indem er absichtlich Aussprüche fabriziert, die das psychoanalytische Ödipus-Theorem zu bestätigen scheinen (cf. M 163). Die Kritik ist dabei nicht, dass die Psychoanalyse die Psychose ‚symbolisch‘ zu verstehen versucht – das ist ja auch Kipphardts Ansatz –, sondern dass sie stets das gleiche Ergebnis (Ödipuskomplex) produziert. Oder, richtiger gesagt, auch die Konstanz des Ergebnisses ist in Wahrheit nicht das Problem, sondern dass es das *falsche* Ergebnis ist: Zwar betont Kipphardts Konzeption, dass jeder Krankheitsfall einer individuellen Betrachtung bedarf; aber letztlich skizziert auch Kipphardt eine *allgemeine* (gesellschafts-/kapitalismuskritische, marxistisch fundierte) Theorie, die bloß unter jeweils individuellen *Umständen* zu aktualisieren ist. Besonders witzig (aber möglicherweise gar nicht intendiert) scheint mir hieran, dass Kipphardt ja tatsächlich selbst Aussprüche (und Situationen, Ereignisse usw., ja ganze Lebensläufe) fabriziert, die bestimmte Theoreme bestätigen – die der Antipsychiatrie. Eigentlich ist März' subversive Praxis zum Vorführen eines Ansatzes ein implizier Kommentar auf Kipphardts eigenes fiktionales Verfahren – ich glaube aber eher nicht, dass man eine solche Meta-Ebene dem Roman selbst bzw. der Gewitztheit seines Verfassers zuschreiben sollte. Es handelt sich eher um ein Reflexionsdefizit, das sich an dieser Stelle (freilich nicht nur hier) dem aufmerksamen, skeptischen Leser verrät.

Koflers Deutung scheint mir hier *vereindeutigend*. Man könnte jedenfalls eine Differenz sehen zwischen dem Bedeutungspotenzial des Satzes und dem, was Kofler dann als „Sinn“ des Satzes ausformuliert. Die Mehrdeutigkeit oder Ambivalenz des Satzes inkl. der Auskünfte, die März selbst dazu gibt, ergibt sich z. T. aus den Konnotationen der Kollektivsymbolik und der konventionellen Sprachbilder. Der metaphorische Gebrauch von „blühen“ ist allgemein eher positiv konnotiert, und auch in *März* im Besonderen ist die Pflanzenwelt insg. eindeutig öfters positiv als negativ konnotiert. Die dystopische Vision dagegen ist fast durchgängig in Maschinenmetaphorik gezeichnet. Koflers Deutung geht nun aber dahin, den „Holunder“ als Bild für den dystopischen ‚neuen‘ Menschen zu deuten, der aus dem sozialdarwinistischen Selektionsprozess der herrschenden Produktionsbedingungen hervorgeht – eine Deutung, die sehr nah an das herankäme, was Sebald in *Menschen, Tiere, Maschinen* prognostiziert.

Die Rede von der „psychiatrisierten Zukunftswelt“ entspricht einer weiteren grundlegenden Prämisse der Romankonzeption, die *März* nicht zu einer fiktionalen Bearbeitung eines Spezialthemas (oder gar zu einem „verkappten Sachbuch“), sondern als ganz allgemeinen, umfassenden Gesellschaftsroman bestimmt: dass die Psychiatrie *pars pro toto* für die gesellschaftliche *Gesamt*problematik stehen kann, ja mit ihren speziellen Problemen und Diskurskonfliktlinien geradezu eine Welt im Kleinen darstellt. Diesem Repräsentationsgedanken wird hier ein weiteres Argument hinzugefügt: Die Funktionsweise der Psychiatrie wird hier nicht mehr als bloßer Spiegel oder bloße Fortsetzung der gesellschaftlichen Organisation beschrieben, sondern gleichsam als *Vorreiter*, als Pionierdisziplin einer Organisationsform, die bald die *allgemeine* sein werde. Vielleicht in diesem Sinne: Die Psychiatrie verwahrt und ‚verwaltet‘ lediglich *manifeste* Störfälle, primär indem sie sie (medikamentös) unter Kontrolle hält; die „psychiatrisierte Zukunftswelt“ wäre dann denkbar etwa als eine Gesellschaft, die Störungen der (ökonomischen) Ordnung schon *präventiv* bekämpft, indem sie auch *potenzielle* Störfälle, also eigtl. *alle* Menschen/Individuen ‚behandelt‘. (In gewisser Hinsicht entspricht eine solche Vision der real existierenden Therapiekultur US-amerikanischer Prägung, die tendenziell/im Prinzip *alle* behandelt und dabei von fundamentaler Systemkritik absieht und das primäre Ziel der Wiederherstellung bzw. möglichst Aufrechterhaltung der individuellen Leistungsfähigkeit verfolgt.)

Das Bild des stur weiter austreibenden, wuchernden Holunders erscheint nun aber nicht unbedingt in Einklang mit März’ Vision des Zukunftsmenschen, für den der Holunder ja stehen würde in Koflers Deutung: Seine Zukunftsvision ist eher eine sterile, der das Bild es wild wuchernden, vitalitätstrotzenden Holunders nicht ganz gemäß ist. Allerdings äußert sich

März an mehreren Stellen des Romans – u. a. wiederum im unmittelbaren Kontext der Holunder-Passage – dahingehend, dass die erfolgreich Angepassten, die nach seiner Ansicht durchaus ‚beschnittene‘, deformierte, in ihrer Menschlichkeit beschädigte Subjekte sind, sich nicht unbedingt als Opfer dieses Prozesses, ja nicht einmal unglücklich fühlen müssten. Ohne zu ‚wissen‘, dass ihre tieferen, eigentlichen, wahren menschlichen Bedürfnisse nicht erfüllt werden, schwimmen sie fröhlich als Teilchen in der Flüssigkeit, die ungehemmt durch das gesellschaftliche Röhrensystem fließt (cf. M 163). Vielleicht könnte man das unbeirrte Austreiben und Blühen des Holunders mit dieser Fähigkeit zum ‚Fröhlich‘-Sein in der Entfremdung identifizieren. Selbst wenn man aber dergestalt Koflers Lesart im Kern bestätigt und den Holunder als (in März’ Sinne) negatives Bild für die *Survival*-Fähigkeit des bedenkenlos seiner Menschlichkeit entsagenden Zukunftsmenschen deutet, so bieten die wie aufs Geratewohl improvisierten Sprachspielereien, derer sich März im Therapiegespräch bedient, doch vielfältigere Assoziationsmöglichkeiten. Die Reihe „Triebe, trieb, getrieben“ lässt sich ja u. a. auf „Triebe“ im Sinne von ‚(angeborene) Bedürfnisse‘/‚innerpsychische Antriebe‘ beziehen, denen in Kipphardts Konzeption eigentlich eher positive Bedeutung zukommt. Wer sich seine „Triebe“ (natürlichen Bedürfnisse) nicht austreiben lässt, sondern auf diese, also auf die Antriebe aus dem ‚Inneren‘ (der ‚inneren Welt‘), i.e. auf „sich selbst“ hört, der wird weniger ‚von außen‘ (vom ‚System‘, vom sozialen Druck der anderen, von ökonomischen Zwängen usw.) „getrieben“. Vergleiche auch eine Seite vorher (M 161): „Der Mensch zumeist komme in eine maschinelle Felderung und werde von einem ihm fremden maschinellen System *angetrieben* (Familie, Büro, Heilanstalt), statt daß er die maschinellen Systeme *nach sich selbst* entwickele und erweitere (Phantasie, Brüderlichkeit, allgemeiner Nutzen). [...]“ (Hervorhebungen von mir).

In diesem Sinne verstanden, könnte die ‚Unempfindlichkeit‘ des Holunders auch eine Robustheit bedeuten, die nicht mit widerstandsloser Korruptierbarkeit gleichzusetzen wäre. Wenn aber der Holunder ein Bild für den Glücksfall eines Menschenschlags wäre, der sich aus welchen Gründen auch immer als widerständig gegen die vom sozioökonomischen System ausgehende Verstümmelungswirkung erweist, so wäre die Zukunftsvision ja ganz im Gegenteil eine *positive*, hoffnungsvolle. Diese Deutung scheint mir, auch wenn ich auf dem semantischen Überschuss des Bildes beharren möchte, allerdings unwahrscheinlich. ‚Empfindlichkeit‘ ist doch in März eindeutig positiv besetzt, als Sensibilität, ja selbst als eindeutige Schwäche (Vulnerabilität) wird sie nicht negativ bewertet; so ist es wenig wahrscheinlich, dass der Holunder als Bild für den „Unempfindlichen“ einen positiven Zukunftstypus darstellen sollte. Doch auch März selbst bzw. die literarische Figur des

„Schizo“ hat ja einen unzerstörbaren Kern in sich: Denn der „Schizo“ ist, wie Fischer (und in Interviews auch Kipphardt selbst recht explizit) klarstellt, nach Kipphardts Konzeption keineswegs der *im Verhältnis zu dem anthropologischen Fundament der „inneren Welt“* völlig entfremdete Mensch, sondern eher einer, der *weniger* entfremdet ist als die besser Angepassten, der lediglich mit der entfremdeten sozialen Umwelt (auf die er als Mensch, als soziales Wesen, ja gleichwohl angewiesen ist, von der er abhängt) in Konflikt gerät und sich dann *von dieser* entfremdet – eine Art sekundäre Entfremdung gleichsam. Eben weil er *nicht* dazu fähig ist, gänzlich von sich abzusehen, „sich selbst“ ganz aufzugeben, den Kontakt zur „inneren Welt“ zugunsten der äußeren Anpassung gänzlich zu kappen oder einschlafen zu lassen, wird er zum gesellschaftlichen Unfall und Außenseiter. Man könnte es also auch so sehen: Auch der Schizo schlägt immer wieder aus, seine massiven ‚Beschneidungen‘ ausgesetzten ‚Triebe‘ lassen sich nicht dauerhaft bändigen: Er bleibt einer gleichsam *urwüchsigen* Produktivität verhaftet, die sich (freilich in der „verstümmelten“ Form von Symptombildungen) in den „produktiven“ Äußerungen der Psychose Bahn brechen, die Kipphardt als gleichsam symbolische Ersatzformen (stellenweise auch als subversive ‚Untergrundformen‘) unterdrückter menschlicher Produktivität ansieht. Freilich ist der Psychotiker dem gesellschaftlichen Deformationen gerade nicht gewachsen und geht daran kaputt. So ist der „Schizo“ einerseits eben eine jener „empfindlicheren Pflanzen“, denen das ständige Zurückschneiden zusetzt, und der „Holunder“ mithin *einerseits* dessen Gegenteil: der „Unempfindliche“; *andererseits* aber hat der Schizo mit dem Holunder auch etwas gemeinsam, sodass dieser (was Koflers vereindeutigende Paraphrase nicht bedenkt) *zugleich* auch als Bild für das Widerständige an diesem selbst stehen kann.

Es bleibt also unentschieden, ob die Zukunftsvision vom Sieg des Holunders eine utopische, dystopische oder fundamental ambivalente/uneindeutige ist. Ebenso ist das „Blühen“ und „Gedeihen“ des Holunders im Beet der Zukunft nicht eindeutig als (1.) ironisch (Blühen als „fröhlich“-dummes Vegetieren im Zustand der Entfremdung) oder (2.) im eigentlichen Sinne positiv (*trotz allem*, gegen die Verhältnisse, blühen) oder auch (3.) als rein ‚sachliche-objektive‘, unironisch-negative Feststellung eines gleichsam evolutionären (sozialdarwinistischen) Trends (wie bei Sebald als Bild für das *survival* des Monströsen, Unmenschlichen, im Sinne von gewissenlos/empathielos „Unempfindlichen“) zu bestimmen.

Diese Fragen der Deutung des Holunder-Bilds sind von entscheidender Bedeutung auch für die Gesamt-Lektüre des Romans, wenn man nämlich von hier aus die symmetrische Rahmenkomposition des Romans wieder betrachtet: jene ikonische Kreuzigungs-Szene, deren Pathos beim ersten Mal ironisch inszeniert wird, beim zweiten Mal dann in blutigen Ernst

(den Selbstmord des Protagonisten) eskaliert. Beide Male wird das auf Herbeck zurückgehende Gedicht *Die Zigarette* (bei Herbeck: *Die Ziegarrette*) in (nahezu¹⁸) identischer Form zitiert. Die gesamte Episode um die Exegese des Ausspruchs über den Holunder als Repräsentanten der Zukunft dürfe also vermutlich von Kipphardt eigens konstruiert worden sein, um das als Rahmung verwendete Herbeck-Gedicht für die Romankonzeption fungibel zu machen. Da Herbeck dieses Gedicht bis auf orthografische (homophone) Veränderungen und einen einzelnen Eingriff in den Wortlaut¹⁹ unverändert übernommen wurde, könnte man hier durchaus von *Bricolage* sprechen – in einem strengen Sinne von Umfunktionierung: Während Kipphardt in zahllosen anderen Fällen sein Material mehr oder weniger stark verändert, macht er es sich hier zur Aufgabe, den vorliegenden Herbeck-Text ohne inhaltliche Abänderungen in seinem Romankontext zu verwerten – den zugleich kryptisch und offen anmutenden Text im Sinne seines eigenen kritischen Anliegens ‚zum Sprechen zu bringen‘. So war er also mit diesem rätselhaften Holunder konfrontiert, hatte ihn sozusagen auf dem Schreibtisch liegen und musste irgendetwas daraus machen. Ich habe in Kap. II/3 bereits angemerkt, dass März sich in einem Apfelbaum verbrennt und dass diese Handlung in direkter Gegenüberstellung mit dem *Zigarette*-Gedicht natürlich als auffällige Diskrepanz erscheint: „der Holunder brannte ab. / mit ihm“ (M 225), wenn in der Erzählung der Apfelbaum mit „ihm“, März nämlich, abbrennt. Diese *Beinahe*-Entsprechung von Gedicht und Handlung – als hätte Kipphardt *fast* eins zu eins den kryptischen Gedichtstext in einen epischen Vorgang umgesetzt, nur eben aus dem Busch einen tragfähigeren Baum gemacht (und dabei als Nebeneffekt die Obstsorte verändert) – lenkt das Augenmerk auf das Detail des Holunders und reizt zur Deutung. Die in der Mitte des Romans (im Kapitel „Therapiegemeinschaft“, dem neunten von insg. 16) situierte Dialogszene, in der Kofler und März gemeinsam den prophetischen Holunder-Satz ausdeuten, liefert nun den Schlüssel zu dem Rahmen. Man könnte also sagen, dass – trotz aller vergangenheitsbezogenen Bemühung um die ätiologische Herleitung und Erklärung der Krankheit – die futurologische Perspektive in gewisser Hinsicht die zentrale sei. Fragt sich eben nur, ob darin die dystopische oder die utopische Tendenz die Oberhand (und damit das letzte Wort, das Schlusswort) hat.

Den Satz (bzw. die beiden Sätze) „der Holunder brannte ab. mit ihm.“ (225) kann man dann *entweder* so verstehen: Wenn der Holunder die dystopische Vision einer Menschheit symbolisiert, die nur noch aus den „Unempfindlichen“ besteht, den an die Entfremdung

¹⁸ Der einzige Unterschied besteht darin, dass bei der Wiedergabe des Gedichts am Ende des Romans hinter „brannte ab“ ein Punkt steht (der nachfolgende, letzte Vers „mit ihm.“ beginnt jedoch nach wie vor mit einem Kleinbuchstaben), der bei der Variante im Expositions-kapitel fehlt.

¹⁹ Ein genauer Vergleich der in *März* verwendeten Variante mit dem Original-Schriftbild der Herbeck'schen Vorlage wurde bereits in Kap. I/1 angestellt: siehe dort die Fußnote 11.

Angepassten, die nicht einmal mehr (zumindest nicht bewusst) an ihrer Deformation leiden, dann bedeutet das Mit-Abbrennen des Holunders wohl nichts anderes als Selbstmord als Flucht aus der Welt, Erlösung: Mit dem Tod des Subjekts verschwindet – subjektzentristisch betrachtet (für *den* Menschen, der stirbt: *für März*) – auch diese ganze Zukunft, der böse Weltzustand und alles. Das individuelle Leiden als ein zugleich über-, transindividuelles: ein Leiden an der Welt, ein genuiner *Weltschmerz*, wird beendet, indem das Subjekt des Leidens ausgelöscht wird. Mit ihm verschwindet auch das Objekt, der Gegenstand des Leidens, die Welt. Das wäre also im Wesentlichen ein extrem negativer, pessimistischer Schluss, dem man sicherlich keine tröstliche Absicht oder todessehnsüchtige Resignation unterstellen kann. Allerdings kann, wie ich gezeigt habe, das *survival* des Holunders doch nicht so ganz eindeutig mit der Übermacht, dem Sieg des bösen Prinzips gleichgesetzt werden – vielmehr hat auch der „Schizo“ als Utopieträger etwas von der Widerständigkeit des Holunders. Wenn es mir auch ein wenig zu weit gehend scheint, die Pflanzenmetapher des immer wieder ausschlagenden Holunders geradezu als ein (ganz konventionelles) Bild der *Hoffnung* zu lesen, so gibt es doch die Möglichkeit, darin zumindest *auch* etwas *anderes* zu sehen als das Bild des angepassten Normalmenschen, der seine authentische Menschlichkeit, seine vitale Produktivität verrät – vielleicht sogar das Bild dessen, der den Beschneidungen hartnäckig seine urtümliche Produktivität entgegensetzt. „Der Holunder brannte ab mit ihm“ wäre dann ganz anders zu verstehen: Mit der Zerstörung des Protagonisten wird auch ein Potenzial, eine Hoffnung – vielleicht eine in diesem verkörperte Utopie (der Keim eines „anderen menschlichen Entwurfs“), vielleicht auch nur etwas Elementar-Widerständiges, das Grundlage eines besseren Menschseins erst hätte werden können – vernichtet. Auch das wäre ein pessimistisches Schlussbild, aber der Gestus ist hier doch eher der des *Bedauerns*: Die Betonung liegt auf der verpassten Möglichkeit, die damit nichtsdestotrotz noch einmal beschworen wird.

Die Nähe dieser März'schen Futurologie zu den von Sebald in *Menschen, Tiere, Maschinen* entwickelten Thesen – bei beiden geht es um die Abschaffung von Sensibilität, Skrupeln, Emotion als menschlicher Schwäche durch eine brutale, amoralische Selektion – liegt auf der Hand. Was aber den Holunder und seine vitalen Eigenschaften betrifft, so begegnet er uns bei Sebald, in signifikantem Kontext, auf ganz andere Weise. In seinem Essay zu Gerhard Roths *Landläufiger Tod* – einem Roman übrigens, dessen Erzählerfigur ein Schizophrener ist – kommt Sebald ganz zum Schluss, am Ende eines Gedankengangs, der zuletzt in eine Beschwörung der Wichtigkeit des (vom Standpunkt des Menschen aus) Nicht-Identischen mündete, all „dessen, was wir nicht sind“ (UH 159), auf seinen Großvater zu

sprechen. In dem Essay, der im vorliegenden Kontext übrigens kaum weniger relevant gewesen wäre als Sebalds Herbeck-Essay oder der zu „Kafkas Evolutionsgeschichten“²⁰, geht es – sehr ähnlich wie im ersten Herbeck-Essay – um das poetologische Innovationspotenzial einer alternativen und alteritären Denktechnik, der verschiedene Epitheta wie ‚krank‘, ‚mythopoetisch‘, ‚onirisch‘, ‚magisch-animistisch‘, ‚abergläubisch‘ etc. zugeschrieben werden können, oder in einem Wort: um *Bricolage* im Lévi-Strauss’schen Sinne; und das Schlusswort zu diesen Überlegungen lautet: „So ist auch der Verfasser dieses Essays, der in seiner Kindheit noch seinen Großvater den Hut vor einem Hollerbuschen hat ziehen sehen“²¹ [...], ‚für seine Person froh, daß er ... auf einem Dorfe jung gewesen und also in einigem Aberglauben erzogen worden, mit dessen Erinnerung er sich jetzt behilft“²².“ (UH 161)

[iv.] Kollektivsymbolik & kulturkritische Topoi in *März* Des Weiteren finden sich in *März* zahlreiche Äußerungen des Protagonisten, die sich kollektivsymbolischer Topoi dystopischer Kulturkritik bedienen. Des Öfteren spricht März von einem „kybernetischen Menschen“ oder „Maschinenmensch“.²³ Im Zusammenhang damit spielen in seinen Wahninhalten – vor allem in den paranoiden Vorstellungen – Geräte, Maschinen, Technik eine große Rolle, cf. bspw.:

[März:] An einem Freitagabend habe ich bemerkt, daß aus den Wohnungen rundum alle Fernseher auf mich gerichtet waren. Bruchteile von Sekunden erschien ich in allen Fernsehprogrammen. [...] Da taucht ein Unbekannter auf und zieht ins Zimmer nebenan. Es werden Geräte und Kabel hereingetragen, Maschinenteile in Kisten. [...] Wie ich nachts aufwache, höre ich eine Maschine arbeiten, um mich zu manipulieren, mich in den kybernetischen Menschen zu verwandeln. Der Fußboden steht unter elektrischem Strom. [...] Das Ziel des Ganzen ist der kybernetische Mensch. [...] (M 55/56)

Dass März sich insb. durch Informations- bzw. Unterhaltungstechnik wie namentlich das Fernsehen beeinflusst und bedroht fühlt und sie mit Abhör- oder Überwachungstechnik assoziiert, wurde in Kap. I/1 schon gezeigt. Die Rolle von „Maschinen“ ganz allgemein in *März* ist natürlich auch vor dem Hintergrund der Marx’schen Kritik am Industrialismus zu verstehen; das kann man bei Fischer nachlesen. Die kollektivsymbolische Bildlichkeit der

²⁰ Wenn ich diesen Text hier nicht ausführlich herangezogen habe, so vor allem deshalb, weil ich mit dem (sehr umfangreichen und schwierigen) Roman Roths, auf den der Essay sich bezieht, nicht vertraut bin, im Gegensatz zu den Texten Kafkas und Herbecks.

²¹ „Hollerbuschen“ ist eben der Holunderbusch. Der Brauch, den Hut zu ziehen, wenn man an einem Holunderstrauch vorbeikommt, hat mit den besonders starken und vielfältigen Heilkräften zu tun, die dem Holunder in der Kräutermedizin nachgesagt werden.

²² Das Zitat stammt, wie Sebald angibt, aus Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik*.

²³ Cf. zum „Maschinenmensch“ auch die Stelle M 196, die ich in III/5 bereits zitiert und kommentiert habe.

Maschinen würde ich aber doch als etwas zumindest z. T. Eigenständiges betrachten. – Ein anderes Bild für die Gesellschaft – nicht die zukünftige, sondern die gegenwärtig bereits existierende – findet sich in einer Begründung der ‚freiwilligen‘ Hospitalisierung, die März schriftlich gibt:

„Die Heilanstalt ist für März nur das kleinere Labyrinth mit den kleineren Ungeheuern. [...] Dort ist er einheimisch. [...] Die Monster der äußeren Labyrinth haben keine Köpfe mehr, sie sind kommunizierende Röhren. Auch die Opfer sind ‚elektrolytisch‘ in Flüssigkeiten aufgelöst. Nicht länger identifizierbar, empfinden sie sich nicht mehr als Opfer, schwimmen als rosiges Sprudelwasser frisch-fröhlich rundum.“ (M 163)

Die Bildlichkeit dieser sozusagen realdystopischen Chiffre weicht deutlich von der eher klassisch-modernistischen Maschinenmetaphorik an anderen Stellen des Romans ab. Es ist dabei durchaus unklar, für was genau die Bilder eigentlich stehen: Man könnte die „kommunizierenden Röhren“ (nach denen sich auch Kofler nochmals genauer erkundigt – natürlich ohne eine brauchbare Antwort zu kriegen) etwa als etwas den Luhmann’schen „Systemen“ Vergleichbares deuten, als miteinander kommunizierende Teil-Systeme des Gesellschafts-Ganzen (des „äußeren Labyrinths“), durch die die Individuen als austauschbare Funktionsträger (oder als Kunden, Patienten, etc.) gehen. Ein allzu genaues Verständnis des wirklichen chemischen Wesens von Elektrolyten ist hier wohl kaum vonnöten. Doch die Repräsentation der Individuen/Subjekte als Ionen oder gelöste Moleküle erinnert durchaus ein wenig an die „Kügelchen“ der von Jürgen Link beschriebenen normalistischen Kollektivsymbolik. Die Einzelnen sind mit dem System (der Ganzheit der miteinander verbundenen „Röhren“) so innig verbunden (in Flüssigkeit gelöst), dass sie gar nicht mehr zu trennen sind von der gesellschaftlichen ‚Matrix‘. Auch werden sie ohne äußeren Zwang, sondern gleichsam durch sanfte Einverleibung, ja Eins-Werdung, dem System eingespeist – sie strömen ja durch die kopflosen Körper der Ungeheuer wie deren Blut – und dabei „frisch-fröhlich“, was etwa zur flexibel-normalistischen Wohlfühl-Normalisierung passt. Man vergleiche auch einige der von Jürgen Link tabellarisch aufgelisteten Stichworte zur Charakterisierung der proto- und flexibel-normalistischen Strategien²⁴: „hochaufgelöste“, „atomistisch‘-mobile“ Struktur des Normalitätsspektrums, Homöostase durch dynamisches „Floating“, „Fluktuation“, Kybernetik, Systemtheorien als Leitdiskurse. Die Bilder von den kopflosen Ungeheuern – im Gegensatz etwa zu dem zu Personalisierung und intentionalistischer Konzeption von Machtinstanzen neigenden klassischen

²⁴ Cf. Link 2006: 57/58.

Verschwörungsdenken – und den frei fließenden Ionen muten durchaus einerseits ‚postmodernistisch‘ an und scheinen gewisse Züge des flexiblen Normalismus zu bezeichnen; andererseits enthält, wie ich im Verlauf meiner Lektüren schon mehrfach gezeigt habe, die März’sche Gesellschafts- und Systemkritik zugleich auch einige Elemente einer ‚klassischen‘ Moderne-Kritik und typisch protonormalistischer Kollektivsymbolik. Man könnte dies damit zu erklären versuchen, dass die Situation in der BRD Mitte der 1970er-Jahre (im Entstehungszeitraum von *März*) in manchem tatsächlich zwischen den beiden normalistischen Formationen stand. Einerseits der (bereits seit 1945 unaufhaltsam voranschreitende) ‚Siegeszug‘ der flexibel-normalistischen Strategie namentlich auf Ebene der (Zivil-) Gesellschaft und Kultur, andererseits die vor allem auf staatlicher Ebene zu verzeichnenden autoritären Tendenzen. Eine andere Vermutung könnte aber auch lauten, dass tatsächlich die Wahl des gesellschaftlichen Subfeldes bzw. Diskursfeldes der Psychiatrie als pars pro toto der gesamtgesellschaftlichen Problematik eine gewisse ‚Verfälschung‘ des Gesamtbilds ins Protonormalistische bedingt – Psychiatrie, vor allem die biologisch orientierte, ist ja mit Medizin, Biologie und Industrialismus einer der Leitdiskurse des Protonormalismus. Manches spricht jedenfalls dafür, dass die in vielem noch eher rückständigen Institutionen und Praktiken der zeitgenössischen Psychiatrie ein leichteres, sozusagen dankbareres Angriffsziel für umfassende Kritik boten als das kompliziertere Bild der zeitgenössischen Gesellschaft, die in einem seit Jahrzehnten schon andauernden Wandel begriffen war und eine sehr genaue Analyse verlangt hätte.

Interessanterweise hat auch Sebald gelegentlich eine Bildlichkeit verwandt, die der soeben betrachteten von der ‚elektrolytischen‘ Gesellschaft stark ähnelt. In einem seiner Entwürfe zum Prolog der zweiten Fassung des sogenannten Korsika-Projekts lässt Sebald die Figur des Piloten Douglas X (schon am Namen erkennbar eine Figur im Entwurfsstadium), der als eine Art Sprechmaske für die reflexive Erkundung extremer Positionen geschaffen scheint, allerlei kulturkritische, pessimistische und stellenweise misanthropisch anmutende Ansichten äußern, die von einer Explizitheit sind, die für Sebalds erzählerisches Werk eher untypisch ist. Der Monolog des Piloten, dessen Flugleidenschaft deutlich als ein Versuch erscheint, der irdischen Misere zu entkommen, steigert sich zu planetarischen Ausmaßen und mündet zuletzt konsequent in eine Betrachtung über das pathologische Phänomen Mensch als Naturkatastrophe. Die einzigen Freiheiten, die der Mensch wirklich gegenüber den anderen Tieren habe, seien doch der Selbstmord und die Verweigerung der Fortpflanzung, so Douglas X, und es wundere ihn immer, wie wenig von dieser Freiheit Gebrauch gemacht werde. Das für jeden sichtbare Resultat sind die „exponentiell zunehmenden Menschenmengen“ überall

(KF2 172, 173): „ich sehe bereits die Zeit, wo es nichts mehr als Menschen geben wird. Et quand il n’y aura plus rien que l’homme, so, sagte Douglas, habe Saint-Exupéry einmal geschrieben, l’homme s’emmerdera excessivement.“²⁵ Außerdem ist St.-Ex., fuhr Douglas fort, der Ansicht gewesen, daß die Menschheit im Begriff sei, in einen anderen Aggregatzustand überzugehen, in die von ihm sogenannte ihm zutiefst verhaßte, nirgends mehr hingehörende *humanité soluble*.“ (KF2 173)²⁶ In einem Interview hat Sebald dieselbe Bildlichkeit verwendet und näher ausgeführt. Auf die Frage „*Was ist für Sie das Katastrophale an der heutigen Zeit?*“ – die sich auf die vorangegangene Aussage Sebalds bezieht: „Die heutigen Verhältnisse halte ich für katastrophal, schon gar nicht mehr reformierbar“ (EIS 88) – antwortet Sebald:

Ich seh das so wie in einem Wasserkessel, den man zum Sieden bringt. Die Menschheit besteht nicht, wie wir das im 19. Jahrhundert in unseren liberalen Träumen noch hofften, aus emanzipierten, autonomen Individuen. Sie stellt eine zwar teilweise heterogene, aber prinzipiell homogene Masse dar. Diese Masse hat eine molekulare Struktur – das sind die einzelnen –, sie kann in einen anderen Aggregatzustand übertreten. Je weiter man eine Masse anheizt, desto geschwinder bewegen sich die Moleküle, und schließlich kommt es zu dem Punkt, wo die *flüssige Menschheit* gasförmig wird. Eines der Grundprinzipien [...] ist die Mobilität, die zunächst, von einem wirtschaftstechnischen Standpunkt, als etwas Positives erschien. Jetzt kippt das, wie jedes Phänomen, an einem dialektischen Punkt um und wird katastrophal. (EIS 88)

Diese Ausführungen explizieren ein Stück weit die Bedeutung, die dem Motivkomplex der Mobilität – d. h. Verkehrsmitteln, v. a. dem Auto – in *Schwindel. Gefühle.* zukommt. Zu diesem Motivkomplex, dem in der normalistischen Kollektivsymbolik eine herausragende Bedeutung zukommt, finden sich in *März* wenige Belegstellen.

Zum Automobil gibt es einen längeren Abschnitt. Er ist dem in der Psychiatrie Ersatzdienst leistenden Soziologiestudenten Öchsel zugeschrieben, der Beobachtungen über

²⁵ Ich habe nicht überprüft, ob Saint-Exupéry diese misanthropischen Worte wirklich irgendwo geäußert oder geschrieben hat. Es schiene mir bemerkenswert. Man kann freilich auch annehmen, Sebald habe hier absichtlich ausgerechnet dem bekannten Verfasser volkstümlicher Philosophierfiktionen, diesem Produzenten populärphilosophischer Erbauungsliteratur (der hier im Übrigen primär in seiner Eigenschaft als Dichter-Pilot, also aufgrund seiner Beziehung zum Thema des Fliegens auftaucht) solche pessimistischen Ätzreden in den Mund gelegt.

²⁶ Saint-Exupéry hat in diesem Kontext vor allem die Funktion, in seiner Eigenschaft als Luftfahrtpionier, also gewissermaßen mit der Autorität eines Exponenten einer Hauptströmung des technologischen Fortschritts, eine technikskeptische, ja technophobe Haltung zu vertreten und damit zu beglaubigen: „Der Luftpionier Saint-Exupéry, [...] hat [...] während des zweiten Weltkriegs, die Zukunft gesehen & sich zurückgeseht in die Vergangenheit.“ Nach dem Krieg gebe es – so habe Saint-Exupéry einem gewissen General Chambe, der dies in seinen Memoiren berichtet, gesagt – „nur mehr eins – alles, was der Irrwitz der Technik hervorgebracht hat, unter den Dampfhammer schieben & um jeden Preis zurückkehren in ein vergangenes Jahrhundert“ – andernfalls werde die Menschheit sich eigenhändig das Leichentuch überziehen (KF2 173).

das soziale System der Anstalt notiert. Autos werden, so Öchsel, auf dem weitläufigen Anstaltsgelände von den Pflegern zum Zurücklegen von Wegen genutzt; über diese zunächst rein praktische Bedeutung kommt ihnen aber auch der Status eines Mittlerobjekts für Machtbeziehungen zu: Die Patienten waschen oder chauffieren die Autos der Pfleger, steigen so in der sozialen Hierarchie in den Rang von Günstlingen auf oder verdienen sich etwas dazu. Die Patienten identifizieren sich mit dem daher rührenden ‚symbolischen Kapital‘ des Statussymbols Autos, statt gegen die ausbeuterische und manipulative Praxis zu protestieren. „Das Auto scheint für viele Patienten ein Symbol der Unabhängigkeit zu sein. Autozeitschriften sind beliebte Tauschobjekte“ (M 101). Über Karl Fuchs, einen Mit März befreundeten Langzeitinsassen der Anstalt, schreibt Öchsel: Dieser sei seit 1943 interniert, weil er „in einem Wahnfall einen städtischen Bus mit Steinen beworfen“ hatte, „weil er Angst hatte, das Riesenauto würde seinen kleinen Jungen überfahren“ (101). Wie bei kleinen Kindern, die noch eine sozusagen instinktmäßige Furcht vor Maschinenlärm haben und gegen das intuitiv als monströs und bedrohlich Empfundene der Großtechnik noch nicht abgestumpft sind wie die meisten Erwachsenen in den Industrienationen, bekundet sich in Karl Fuchs’ Reaktion sozusagen die archaische Gesundheit eines Menschen, der seinen gesunden Tierverstand noch nicht verloren hat. Die traurige Pointe ist nun, dass Karl Fuchs, scheinbar gebessert, Jahrzehnte später an seinen Arzt schreibt, er trage sich mit dem Vorhaben, von seinen Ersparnissen aus dem symbolischen Anstalts-Arbeitslohn baldigst einen Fiat 127 anzuschaffen, um mit März und Albert eine Spritztour zu machen „ins schöne Zillertal und bald eine Nacht in Venedig“: „Das Auto war einmal mein Unglück, jetzt will es mein Glücksstern sein. / Hochachtend Karl Fuchs“ (101). Dem mystifizierenden Freiheitsversprechen der Werbung und des klassischen Industrialismus (zumal im Automobilland Deutschland!) erliegt so zuletzt selbst der noch, der es einst besser wusste. – Allerdings spielt dann auch in der Romanhandlung selbst das Auto just die Rolle, die ihm in der amerikanisch geprägten Ikonografie und Mythologie des Roadmovie zugedacht ist: die des Fluchtwagens, des Freiheits-Vehikels der (nicht-)normalen Fahrt. März schließt auf seiner Flucht mit Hanna ja mehrere Autos kurz und gelangt damit bis in die Schweiz. Ob man darin aber wirklich eine subversive Aneignung, eine transnormalistische Umfunktionierung des normalistischen Vehikels sehen könne, wie sie Link besonders eindrücklich an Kafkas „Amerika“-Roman beschrieben hat (siehe unten!), bleibt fraglich; es könnte sich letztlich doch um einen bloßen *trip* gehandelt haben, der über die juristische Transgression des Autoklaus hinaus nichts transzendiert, sondern im Rahmen kulturell vorhandener Skripte für zeitweilige ‚Ausbrüche‘ verbleibt.

Ein interessantes Merkmal in *März* ist die ambivalente – über bloß ironische Doppeldeutigkeit hinausgehende –, zwischen dys- und utopischen Anmutungen seltsam changierende Qualität, die in der Poetisierung der ‚schizophrenen‘ Sichtweise bestimmten Dingen zukommt, die eigentlich aufs engste mit dem kritisierten Systemzusammenhang assoziiert sind. So, wie das Konsumprodukt und konventionelle Freiheitsymbol Auto in Karl Fuchs’ naiver Fantasie von der „Spritztour“ ins Zillertal und nach Venedig (was ja klassische Zielorte des bundesrepublikanischen Tourismus sind) und vor allem dann im März’schen Ausbruchversuch trotz aller Konnotation mit Kapitalismus und ‚amerikanischem‘ Konsumlifestyle doch auch eine gewisse positive Rolle spielt, erscheint der gesamte Komplex der Mobilität aus Sicht der Anstaltsinsassen unter dem Aspekt des Wunderbaren.²⁷ Ein Beispiel, das hier von besonderem Interesse ist, ist ein März-Stück über einen Ort, der in der Topografie des diegetischen Raums bei Sebald eine herausragende Stellung einnimmt und besonders stark mit zivilisationskritischen Reflexionen verbunden ist: den Flughafen (der überdies mit mehreren verschiedenen anderen Verkehrsmitteln erreicht wird):

Ein Tag in der Fremde. Von allen Stätten des modernen Lebens liebe ich am meisten die Flugplätze. Gestern, als uns ein Wochenendurlaub genehmigt wurde, mir und Albert, verbrachten wir ihn auf dem schönen Flugplatz. Wir fuhren zu ihm hin in Omnibus, S-Bahn und U-Bahn. [...] Wir gingen sogleich in die Halle und mischten uns unter die Flugreisenden, nahmen in Sesseln Platz und studierten die Abfahrtszeiten der Flugzeuge in nahe und ferne Länder. Lauschten den Aufrufen on Englisch, Französisch und Deutsch. Dann sahen wir ein paar Flugzeuge abfliegen und fuhren zurück nach Lohberg. (M 195)

Daran schließt sich unmittelbar eine weitere Reminiszenz an, die anfangs in einigen Elementen geradezu Sebald’sch anmutet:

Ein andermal auf dem Flugplatz (Domestic flights) sah ich in einem glänzenden Warteraum Menschen in neuer Erscheinung. Auf ihren Zwillingsgesichtern, die auf das Flugfeld hinaussahen, lag eine blaßblaue Schicht, die Brillen blaßblau erleuchtet, die Hände in Pfötchenhaltung. Sie schienen alle das gleiche Ziel zu haben, und ihre schwarzen Aktenköfferchen waren die gleichen. In vollkommener Ruhe ging etwas

²⁷ Das scheint ein ansatzweise generalisierbares Phänomen zu sein, das mutmaßlich auf die alteritäre Qualität schizophrenen Sprachgebrauchs zurückzuführen ist. So findet sich etwa in den gesammelten Texten Ernst Herbecks ein ganzes Warensortiment eigentlich profaner Dinge, die in der lyrischen Deformation allerdings ganz anders erscheinen als in den zweckmäßig komponierten Arrangements der Produktreklame. Cf. etwa den folgenden Text von Herbeck, der dem mit Assoziationen wie Angestelltentum, Businessmäßigkeit usw. eigentlich doch stark anti-utopisch konnotierten Herren-Accessoire der *Krawatte* eine Art Preisgedicht widmet: „Eine getupfte Krawatte ist ein / Augenstern des Schmuckes der / Hemden. Sie ist besonders herr- / lich gegenüber den gestreiften / weniger schönen, oder doch / auch schönen Krawatten.“ (HGT 150)

Strahlendes von ihrer Erscheinungsform aus, etwas Religiöses in Tablettenform, geruchlos und ohne Rückstände. Als einer von ihnen zum Klo ging, versuchte ich ihn anzufassen, da sah er durch mich durch und durch. Astralverwesung bei Übergewicht. (M 195)

Dem folgt dann noch die aphoristische Nachschrift: „Die Geschäftsleute verkörpern das Asketentum unserer Zeit“ (196). Die Anmutung des Irreal-Wunderbaren ergibt sich – trotz der Kritik, die dann im zweiten Stück die Überhand gewinnt und dabei einigermaßen indezent wird – nicht zuletzt aus dem simplen Umstand, dass die Anstaltsinsassen fast niemals irgendwo hin kommen, aufgrund ihrer besonderen Lebenssituation zu einer anormalen Form der Sesshaftigkeit gezwungen sind, sodass die Möglichkeit, in ein Flugzeug einzusteigen und in ein entferntes Land zu fliegen, aus dieser Erfahrungsperspektive einigermaßen großartig anmutet. Die Schizos sind auch hier die noch nicht abgestumpften Kindmensen (wie die Provinzler es einst waren – heute freilich fliegen ja auch die letzten Kleinbürger mehrmals im Jahr nach Thailand, USA, Mallorca oder im Inland herum), denen das für die meisten Normalverbraucher allzu alltäglich und selbstverständlich gewordene Wunder der Technik wirklich noch ein Wunder und Eröffnung fantastischer Möglichkeiten ist – und was wäre poetischer als die unermessliche imaginäre Weite, die sich beim Studieren von Fahr- oder Abflugplänen (Kursbüchern usw.) eröffnet! Die „Fremde“ ist der Flugplatz als Topos geschäftigen mobilen Lebens für die Anstalts-Schizos auch insofern, als der Kontrast zwischen der dort zu besichtigenden Welt und ihrer eigenen des Nichtstuns tatsächlich in mancher Hinsicht kaum drastischer sein könnte. Das Bild kippt allerdings schnell in einen in manchem recht konventionellen kulturkritischen Diskurs um, der die Geschäftsreisenden und Urlaubsflieger als austauschbare Androiden und sedierte Automaten zeichnet, in ihrer sozusagen natürlichen Umwelt einer klinisch sterilen Künstlichkeit. Und so wird der Kontrast zur Psychiatrie letztlich eingeebnet, die „Fremde“ entpuppt sich als extramurale „psychiatrisierte Zukunftswelt“: Auch hier nur ruhiggestellte, medikamentös oder durch zweckmäßige elektrische Beleuchtung und andere klimatisch-atmosphärische Beeinflussungen regulierte Subjekte. Der Tonfall des SciFi-Wunderbaren ist hier nur mehr rein ironisch.

Zu den fragwürdigsten Aspekten des *März*-Romans gehört, wie schon mehrfach angesprochen, die oft etwas simpel anmutende individualistische Position, von der aus die gesellschaftliche Problematik angegangen wird. Wie an den zuvor zitierten Beispielen deutlich wird, ist ein Hauptpunkt der März'schen Gesellschaftskritik das geläufige Dystopie-Element des ‚gesichtslosen‘ Kollektivs völlig gleichartiger, bis zur Ununterscheidbarkeit

konformer Individuen/Subjekte (oder vielmehr gesellschaftlicher ‚Elementar-Einheiten‘). Androiden, Zwillinge, Doppelgänger – das alles erinnert ja sehr stark an die Deutung, die Sebald in *Tiere, Menschen, Maschinen* den Kafka’schen „Androiden“ als Vorhut der durch Elimination des Kreatürlich-Menschlichen selektierten „neuen Spezies“ gibt (s. o.). Diese Maschinenmensch-Motivik, die hier Mitte der 1970er-Jahre aufgefahren wird, erinnert in samt der mitgelieferten Gegenrezepte unangenehm an eine wohlfeil-‚gesellschaftskritische‘ Trivialfiktion wie Michael Endes *Momo* mit seinen protonormalistischen „grauen Herren“, die nach allerlei vulgärfernöstlich-anthroposophischer Lebensweisheitsdidaktik am Ende dann in die Utopie der verkehrsberuhigten flexibel-normalistischen Zone einmündet. Man siehe dazu den hervorragenden kleinen Essay zu *Momo* in Links großer Normalismus-Studie (S. 60–62). Freilich muss man immer den Autor und die Figur auseinanderhalten, wenn auch der erstere zu der letzteren eine solche Nähe angestrebt hat wie Kipphardt zu seinem März. Es lässt sich indes nirgends im Text eine Position finden, die das von März gezeichnete Bild der Gesellschaft in diesem Punkt relativieren/korrigieren könnte. So drängt sich doch ein wenig der Verdacht auf, Kipphardt habe absichtlich die seinerzeit schon im Erstarren zum analytisch unbrauchbaren Klischee begriffene Symbolik der industriellen Normung auch deswegen aufgegriffen, weil der normierte Maschinenmensch einfach so viel leichter zu kritisieren ist und zumal die komplizierte Dialektik des Individualismus eher umgangen werden konnte, wenn man diesen nur für den oppositionellen Gegenentwurf heran-, nicht aber als wesentlichen Grundzug der zu kritisierenden Gesellschaft selbst in Betracht zieht. Besonders deutlich wird das etwa an solchen Stellen, wo als Signifikant globaler kultureller Gleichschaltung das Mutterland der falschen Konsumwelt aufscheint: Amerika; sehr charakteristisch scheint mir in dieser Hinsicht etwa das folgende Schriftstück, das unter den von der Klinik zurückgehaltenen Briefen präsentiert wird, die der Patient März an allerlei öffentliche Stellen schrieb²⁸:

An den Herrn Minister des Kultes in Bayern Maier.

Als Sammler von Kulturdokumenten beehre ich mich, Ihnen ein besonders eindrucksvolles zu überreichen. Ich entdeckelte den anliegenden Flaschenverschluß. Dort wird die Frage gestellt: Welches Wort kennt man in über 130 Ländern? Die Antwort wird auf der Innenseite erteilt und lautet: Coca Cola.

Hochachtungsvoll

Alexander März

[...]

²⁸ Eine Tätigkeit, die Navratil zufolge für Schizophrene tatsächlich recht charakteristisch ist: „Der größte Teil ihrer Schriften besteht allerdings aus Eingaben an die Anstaltsleitung, an Regierungsstellen, Ämter und Behörden“ (S&S 63).

P. S. 1 Gehört die Frage in den Bereich der Sprachwissenschaft oder des Völkerrechts?

P. S. 2 Der Deckel, massenhaft hergestellt, wäre ein sehr schönes (Partei) Abzeichen. (M 178)

In einer früheren Fassung lässt Kipphardt *März* mit einer Variante dieses Texts beginnen. Die Sache mit dem Coca-Cola-Deckel taucht dort in anderer Form auf, als eine Art Publikumsbeschimpfung durch einen „altmodisch gekleideten Mann“, dessen Monolog aus Textmaterial besteht, das sich auch im fertigen Roman finden (als März-Aussprüche), hier nur anders montiert ist. Vor diesem Hintergrund muss man der Stelle wohl ein nicht unerhebliches konzeptionelles Gewicht beimessen. (An die Stelle dieses verworfenen Einstiegs tritt im Film dann die Kreuzigungsszene, im Roman das Roadmovie-Bild des ins Wasser gefahrenen Fluchtautos.) Der im früheren Entwurf als Anfangsszene vorgesehene Monolog lautet: „Ich gehöre nicht zu euch, ich habe niemals zu euch gehört, und ich will niemals zu euch gehören“ – da spricht der altmodische Theatermann (im Roman später März) einen höchstpersönlichen Wunsch des Autor-Egos aus²⁹ –, „denn ich hasse euch, habe euch kennengelernt, abgerichtete Objekte, Tubenwurstesser, Freizeitgestalter. (nimmt einen Flaschendeckel, zeigt ihn.) Wißt ihr, was das ist? Wenn ihr nichts sonst wißt, das wißt ihr. Das ist ein Deckel der Firma Coca-Cola“ (usw.). Auf die Beantwortung der Quizfrage nach dem Wort, das man in 130 Ländern kennt, heißt es in dem Eröffnungs-Monolog: „Hier war ein Lachen vorgesehen. Lachen. Sie sollen lachen! Sie machen doch sonst alles, was man ihnen sagt.“ (zit. in M-A 298 f.)

Auch hier also die altbekannte Gesellschaftsdiagnose: Dressur und unterdrückte Subjektivität („abgerichtete Objekte“), protonormalistische Uniformität und Konformität, untertanenmäßiger Gehorsam. Vom Verstehen der wirklichen Funktionsweise gesellschaftlicher Normalisierung und Subjektivierung, wie eine mehr auf komplizierte Analyse als auf sinnfällige sinnbildliche Verdichtungen setzende Beschäftigung mit den Realien der Zeit sie wenigstens ein Stück weit einsichtig machen kann, ist solche ‚Kritik‘ weit entfernt. Dagegen weist Kipphardts radikalindividualistische ‚Gegen-Konzeption‘ des Beharrens auf „sich“, was immer dieses „sich“ bezeichnen mag, des Bestehens auf „seiner Selbstbestimmung“ (M-A 299) gewisse Parallelen auf zu jenem anderen ur-amerikanischen Wert der *self-reliance*, der sich in bedeutenden Teilen der Gesellschaft zu einem kollektivpsychologischen Wahnkomplex entwickelt hat. Tatsächlich haben ja Kipphardts utopische Gegenentwürfe mehr von Cowboy-Romantik als man bei einem stramm linken

²⁹ Man erinnere sich an den von Hanuschek (2014) zitierten Kriegsbrief Kipphardts (cf. Kap. III/5).

Autor meinen könnte (freilich hat die Linke ihre ureigenen Marlboro-Männer, die halt kubanische Zigarren rauchen) – davon wird weiter unten noch die Rede sein. Was die Coca-Cola-Kulturwissenschaft angeht, so steht, wie der Herausgeber (allerdings eher affirmativ) richtig vermerkt, der Coca-Cola-Deckel hier als ein „Sinnbild unseres industriell normierten Zeitalters“ (M-A 299) – ein, wie ich hinzufügen, nur *allzu* sinnfälliges, ‚bestechendes‘. Industrielle Normung als griffige Metapher für unser seelenloses Zeitalter: Das ist konventionell und griffig-abgegriffen genug. Denkt man indes die beiden „P. S.“ nur ein Stück weit weiter, kippt das so unbekümmert entgrenzte Denken bald um ins Dubiose, wie anlässlich der seltsamen „Schizo“-Spielereien um „abramlend“ und „Monopolyland“ (siehe oben, II/3). Die Frage nach dem „Völkerrecht“, bei der es ja auch um Selbstbestimmung geht, weist in eine Richtung, die gerade heute wieder viel Zulauf findet, von Leuten freilich, die Kipphardt keinesfalls behagt hätten. Das Thema des von USA ausgehenden ‚Kulturimperialismus‘ ist ja ein Dauerbrenner simplifizierender Kritik, aber es bedarf schon einer anderen Erkenntnis-Neugier (und Geduld), einer avancierteren Untersuchungsmethodik auch, um den Globalisierung genannten Prozess und was er für unser Leben bedeutet, ein Stück weit zu verstehen und zu beurteilen.

Das zweite „P. S.“ führt dann endgültig in intellektuell trübe Bereiche. Wenn mit der „Partei“, deren Abzeichen das Coca-Cola-Logo ist, so etwas wie eine weltweite Einheitspartei gemeint ist, dann mag das als eine Art Analogie zur sowjetischen gedacht sein und mithin als Entlarvung des mystifizierenden Narrativs von der demokratischen Vielfalt, die doch nur (mit einem abgewandelten Bild von Max Goldt gesprochen) der ‚Vielfalt‘ der Geschmackssorten im Kühlregal (Müller Milch Erdbeer, Müller Milch Vanille, Müller Milch Schoko usw.) entspricht. Wenn man sich aber das Coca-Cola-Logo vor Augen stellt, namentlich die Farben, dann regt sich – in Anbetracht der uns bekannten Assoziations- und Analogiefreude von März und seinem Autor – der Verdacht, dass hier ein wenig doch auch das auf Coca-Cola-rot-weißem Hintergrund prangende Parteisymbol der NSDAP mitassoziiert werden sollte. Es sind ja alles nur Erscheinungsformen von Kapitalismus, und über schizomäßige Assoziationskurzschlüsse kann man diese verborgenen Gemeinsamkeiten jäh in grellem Licht aufblitzen lassen. Unter der Oberfläche ist halt doch alles das gleiche, und die Traumarbeit fördert bekanntlich das in der Tiefe Verborgene herauf ans Bewusstsein; man muss die Symbole nur lesen können.

Schon Utopie oder bloß Nostalgie?

An- & Augenblicke, Zufluchtsorte

Angesichts der düsteren Zukunftsaussichten und der bereits dystopisch gezeichneten Gegenwart, die auf Ebene der Bildlichkeit entworfen wird, stellt sich die Frage nach positiven Gegenwerten. Denn die Verneinung soll ja, gemäß den poetologischen Äußerungen der Autoren, nicht Selbstzweck sein, Illusions- und Trostlosigkeit nicht heroisches Endziel, sondern vielmehr Voraussetzung für eine Suche nach *wirklichen* Auswegen, die nicht bloß Vorspiegelungen falscher Hoffnungen (und damit letztlich, um hier einmal auf ein abgedroschenes Marx-Wort anzuspielen, ‚Opium‘) wären. Das Spektrum der positiven Aspekte reicht von kurzen, punktuellen Glücks- oder Kontrastmomenten, ‚schönen Augenblicken‘, die im Erzählfluss gleichsam als Ruhe- und Erholungspausen auftauchen und sich zuweilen ausweiten und Zufluchtsorte bilden, über utopische Explorationen bis hin zu ‚planmäßigen‘, großräumigen utopischen Entwürfen. Bevor ich mich diesen elaborierteren Formen zuwende, will ich erst eine Art Kartierung der Ruhe- und Zufluchtsorte versuchen. Auch wenn es nicht unbedingt Sache des wissenschaftlichen Kommentators sein sollte, sich selbst in Bildern und Metaphern zu ergehen, so passt es im gegebenen Fall doch ganz gut, das konventionelle Bild vom ‚Erzählfluss‘ ein wenig auf seine Erweiterungsmöglichkeiten als poetologische Metapher zu erkunden. Es spielt ja bei Sebald das Ruderboot – wie als erster Oliver Sill bemerkt hat – eine dem Utopischen nahestehende Rolle in der Motivstruktur von *Schwindel. Gefühle.*, als eine Art Rettungsboot, das nach Sills Interpretation für die Kunst bzw. Literatur steht. (Eine einerseits sehr plausible These, andererseits irgendwie nicht ganz befriedigend, weil sie letztlich auf eine doch irgendwie recht simple Kunstutopie hinausläuft.) Und es liegen öfters *Seen* auf der Reiseroute (bei Sebald, von dem ich in diesem Abschnitt der Untersuchung wiederum ausgehen will), namentlich natürlich der Gardasee – man erinnere sich aber auch an die in *RP* zwar nur kurz erwähnten, aber dafür umso superlativischer mit dem Wunderbaren, ja Sublimen konnotierten Bergseen mit den an sich schon utopisch anmutenden Namen Fernsteinsee und Samargander See. Übrigens ließe sich auch bei Kipphardt ein wenig an die nautische Motivik in *Schwindel. Gefühle.* anknüpfen, denn März benutzt gern Schiffs-, insb. *Schiffbruch*metaphorik (cf. bspw. M 148f.) und liebt neben *Feuersbrünsten* (auch das ja ein bei Sebald prominentes Motiv, mit dem *Schwindel. Gefühle.* als Ganzes endet und das uns ganz am Ende des vorliegenden Kapitels beschäftigen wird) besonders das *Schwelgen* in Fantasien von *Schiffsuntergängen* (cf. 172). Man denkt da natürlich gleich an Hans Blumenberg. Um aber auf Sebald zurückzukommen, so hat Sill

außerdem (siehe oben, II/4, Gracchus) ja gezeigt, dass die „irdischen Gewässer“ – vor allem die Wasserwüste des „neuen Ozeans“, aber eben auch andere „Gewässer“ – eine Zentralmetapher für die „katastrophalen Verhältnisse“ der Gegenwart sind, die ihrerseits ja ein Gefälle zur Zukunft hin hat und letzten Endes in den „neuen Ozean“ mündet. Sebald hat sich vielfach dahingehend geäußert, dass dem spezifisch *narrativen* Aspekt der Literatur ein anderer, sozusagen antinarrativer gegenüber- und entgegenstehe, weil das ‚Gefälle‘ des Erzählflusses eigentlich latent stets ‚apokalyptisch‘ endorientiert sei. Dem erzählenden – also chronologisch fortschreitenden, sequenziell-dynamischen, auf Kohärenzerzeugung angelegten – Aspekt der Literatur kommt sozusagen die Funktion der Beweisführung zu, des Erklärens (oder zumindest Behauptens). Der andere, gegen den Strom der Narration gesetzte Aspekt dagegen ist mit der ‚utopischen‘ Qualität des Ästhetischen verbunden. Es geht um das in der Sebald’schen Ästhetik zentrale Stichwort der „Levitation“, des Schwebens also, die ‚Überwindung der Schwerkraft‘, die hier nicht zuletzt das Gefälle der *Narration* ist. Zum einen also geht es um die Organisation zu einem kohärenten Narrativ, sei es biografisch, ätiologisch, historisch usw., zum anderen darum, frei schwebende ‚Blasen‘ zu schaffen, in denen sich ein schwacher Widerschein der Ewigkeit spiegelt. In einem Interview hat Sebald dafür einmal das Bild der „Lagune“ verwendet: „Viele Leute fragen mich: Warum schreiben Sie eigentlich noch, wenn Sie ein so pessimistisches Weltbild haben? Es ist ein Versuch, ganz kleine, von der Zeit abgetrennte Lagunen zu schaffen.“ (EIS 75) – Die Lagune ist nun, definitionsgemäß, ein vom Meer abgetrennter Seitenbereich, und man könnte also sagen, dass dem (real)dystopischen „neuen Ozean“ hier gewissermaßen ein wenig Wasser abgegraben wird, ästhetische Dämme gebaut werden gegen die Übermacht dieser Flut. Ein sinnfälliges Bild wäre natürlich auch das der ‚Insel‘ im Erzählfluss³⁰, das ja im Verbindung mit dem Thema Utopie schon allgemein eine gewisse Berechtigung hat, und umso mehr im Fall von *Schwindel. Gefühle.*, wo u. a. von Inseln geträumt wird und (cf. AE 144) das Ziel des metaphorischen Bootsausflugs ebenfalls eine Insel ist (die Sill wiederum als ‚die Literatur‘ deutet). Wo solche nicht vorhanden sind, da muss der Erzählfluss (trotz des negativen Urteils, das der Erzähler über das Stau-Projekt am Greifenstein ausspricht) künstlich aufgestaut und zu kleinen Seen erweitert werden, auf dem es sich dann eine Zeitlang ruhiger dahinrudern lässt. – Solche Stellen gibt es natürlich auch in Kipphardts Roman, und ich beginne meine Untersuchung des Utopischen also mit einem Blick auf derartige Zufluchtsorte bzw. ‚An- und Ausblicke‘:

³⁰ Ich habe einmal (auf eher unwissenschaftliche Weise allerdings) versucht, eine Reflexion zur Sebald’schen Ästhetik aus dieser Insel-Metapher zu entwickeln. Cf. meinen Essay *Ein Rundflug über den Sebald-Archipel* in Manuskripte # 204 (Juni 2014), 126–139.

[i.] **Paradiesgärten** Da bei Sebald wie Kipphardt gewisse Anklänge an die triadische Struktur des romantischen Kritik-Utopie-Komplexes noch nachweisbar sind, lässt sich auf Motiveben in bestimmten Fällen nicht klar zwischen rückwärts- und vorwärtsgewandten ‚Ausblicken‘ differenzieren, also, mit anderen Worten, zwischen *nostalgisch*-retrospektiven und i. e. S. *utopisch*-projektiven. Bekanntlich gibt es in der biblischen Mythologie ein irdisches Paradies, das verloren wurde, und ein künftiges, himmlisches, das erst noch kommen soll, und nicht anders verhält es sich mit der verlorenen und der wiederzugewinnenden ‚Einheit‘ im romantischen Modell. Ein Haupttopos dieses Diskurses ist von alters her der *Garten*, der auch in den hier behandelten Erzählwerken nicht fehlt.

In *Schwindel. Gefühle.* ragt als Insel der Seligkeit im Erzählfluss weithin der Besuch des Erzählers im Giardino Giusti (AE 80–81). Dieser wird durch die dem Text beigegebene Abbildung (cf. SG Abb. S. 81) als *Hortus conclusus* erkennbar (es handelt sich um einen mit einer Mauer abgesperrten Palastgarten aus dem 16. Jahrhundert). Der Aufenthalt ist nicht sonderlich breit ausgestaltet, die Episode umfasst knapp zwei Druckseiten. Das äußere Geschehen ist fast verschwindend handlungsarm und wird in einem einzigen Satz zusammengefasst: „Dort bin ich, während der frühen Nachmittagsstunden, auf einer steinernen Bank unter einer Zeder gelegen.“ (AE 80) Leer ist dieser Zustand nicht: „Ich hörte die Luft aus- und einstreichen durch das Astwerk und das feine Geräusch, das der Gärtner machte beim Rechen der Kieswege zwischen den niedrigen Buchsbaumhecken, deren sanfter Geruch selbst jetzt noch im Herbst die Luft erfüllte.“ Die Zusammenfassung des ‚inneren‘ Geschehens fällt noch knapper aus als die des äußeren: „Lang war es mir nicht mehr so wohl gewesen.“ (80) Mehr gibt es nicht zu sagen: Ein bisschen Blätterrauschen, ein lauer Wind, ein stiller Ort (der Aufenthalt im Giardino Giusti kostet Eintritt) und ein paar freie Stunden, mehr braucht es ja eigentlich nicht. Die Frage, die man stellen könnte, wäre, ob das nicht vielleicht allzu nah heranreicht an die heutige Erholungs- und Entspannungs-‚Philosophie‘, in deren Rhetorik das Wort „einfach“ zwanghaft vorkommt – meist in Kombination mit „mal“: „einfach mal ...“ – ja, einfach mal nichts tun (gibt es dazu nicht ein Stück in *Minima Moralia*?). Freilich muss man dafür erst mal irgendwo hinfliegen, Tausende von Flugmeilen, um die richtigen Bedingungen fürs Nichtstun vorzufinden. Gegen diesen Verdacht der Trivialität wappnet sich Sebalds Text, wie die zur kritisch-skeptischen Miesmacherei nun einmal verdonnerte Literatur überhaupt und traditionell, dadurch, dass selbst diese Einfachheit problematisiert wird. Auch Dr. K. liegt mit Vorliebe „einfach“ im Gras, ein bescheidenes Glück, das sich dennoch nicht automatisch herbeiführen lässt, indem man nur die entsprechende Haltung einnimmt (cf. DrK 169). Man hat es hier letztlich mit dem prominent

von Pascal formulierten Problem zu tun, dass der Mensch *einfach nicht* fähig zu sein scheint, still dazusitzen und alles gut sein, oder doch wenigstens alles sein zu lassen. Freilich sind nicht nur die inneren (anthropologischen) Konditionen widrig, auch die äußeren Bedingungen sind oft ungünstig. Die literarische Evokation solch wunschloser Momente der ‚Einfachheit‘ läuft implizit oder explizit hinaus auf eine Klage bzw. Empörung darüber, dass die Bilanz eines Menschenlebens hinsichtlich solch unbeschwerter Momente in aller Regel niederschmetternd und skandalös dürftig ausfällt. In seinen Ausführungen über die Mythologeme in *Tiere, Menschen, Maschinen* schreibt Sebald: Mythen hätten (falls andere Tierarten als Homo sapiens auch ihre Mythen haben, wie Kafka das für die „Hundeschafft“ imaginierte) die Funktion, die zweifelhaften Aspekte der je artspezifischen Lebensform irgendwie zu entschärfen und es den Vertretern der Spezies zu ermöglichen, mit diesen Aspekten zu leben und ein akzeptables Selbstbild aufrechtzuerhalten. So seien wir, die Menschen, darauf angewiesen gewesen, „in der Ausbildung von Mythen jenen Trost zu finden, dessen wir bedürfen, wenn wir fortleben wollen in dem Bewußtsein, daß das Auftreten einer Spezies mit der unglückseligen Fähigkeit, arbeiten zu können, in unserem realen Dasein bedeutet, *daß wir uns immer und in jedem Augenblick von dem trennen müssen, was in der weitesten Erinnerung als der schwache Abdruck schönerer und friedlicherer Zeiten spürbar ist.*“ (TMM 199, meine Hervorhebung) Ein sehr komplizierter Satz mit recht vagen, abstrakten Formulierungen. Aber man kann ihn, scheint mir, auf die eben an der Giardini-Giusti-Episode skizzierten Problematik anwenden: Das ist eben ein solcher Moment gewesen, wo der schwache Abdruck jener schöneren Zeiten spürbarer war als die meiste Zeit sonst. Im Übrigen besteht die literarische Überhöhung gegenüber der ‚einfachen‘, unproblematischen Suggestion solcher „Momente des Augenblicks“ (wie man es in den tautologischen Werbeslogans der Wellness-Industrie nicht selten tatsächlich findet) auch darin, im Rauschen der Zweige, dem „Aus- und Einstreichen der Luft“ das Heben und Senken des Weltatems anzudeuten. Falls das gelingt, so ist das in der Regel eine ‚formale‘, handwerkliche Sache der sprachlichen Modulation, eine Frage von Rhythmus, Wortwahl, Textfluss und Kontext etc. (Als pauschale Faustregel hilft fürs erste auch schon der Merksatz, dass man die Wendung „einfach mal“ kategorisch meiden sollte.) In *All'estero* ist es u. a. das unvermittelte, im Sinne der Erzähl- als Überleitungs- und Verknüpfungskunst eigentlich etwas hemdsärmelig wirkende Auftauchen und folgenlose Wiederversinken hinterm Horizont dieser Episode im narrativen Kontext, was einen solchen sublimen Effekt erzeugt: die Art, wie dieser paradiesische Moment als nahezu losgelöstes Stückchen Prosa sozusagen *plötzlich* eingeschoben wird – das Türchen zum Paradies öffnet sich ganz unvermittelt hinter der

nächsten Ecke –, oder narratologisch ausgedrückt: die eigentlich *schwache Motiviertheit* der ganzen Episode.

Aber wie dem auch sei, die Episode ragt außerdem und eigentlich primär deswegen hervor, weil ihr eine Reflexion angeschlossen ist, die nichts Geringeres als das ewige Leben bzw. die Utopie der Überwindung des Todes zum Gegenstand hat. Weil die physischen Objekte, an denen sich diese Reflexion festmacht, die Bäume, in dem Fokus der Narration geraten durch ein „türkisches Taubenpaar“, das den Blick des Erzählers mit sich zu den großen alten Zypressen hinzieht, kann man einen peripherischen Bezug zum Jäger-Gracchus-Komplex erkennen, dem ja die Tauben zugeordnet sind, und es würde sich dann um eine Art Verkehrung des Gracchus-Themas ins Utopische handeln: Die Zypressen also, von denen manche um die zweihundert Jahre alt sein mag (also vielleicht als junge Bäumchen schon standen, als Goethe auf seiner Italienischen Reise im Giardino Giusti vorbeischaute):

Ihr immerwährendes Grün – es erinnerte mich an die Eiben in den Kirchhöfen der englischen Grafschaft, in der ich wohne. Langsamer noch als die Zypressen wachsen die Eiben. Auf einen Zoll Eibenholz kommen nicht selten über hundert Jahresringe, und es soll Bäume geben, die gut ein Millennium überdauert und anscheinend ganz an das Sterben vergessen haben. (AE 81)

Die Wendung ‚daran vergessen‘ (analog zu ‚daran erinnern‘), ein Austriazismus, den man bei Freud und Kafka bspw. findet und der bei Sebald sicherlich vor allem auf den letzteren zurückgeht, gehört auch zu den sprachlichen Verfremdungsmitteln, mit denen die alteritäre Qualität des „Abdrucks schönerer Zeiten“ ästhetisch vergegenwärtigt wird. Hier liegt so etwas wie eine gleichsam säkulare, transzendenzfrei-diesseitige botanische Vision vom ewigen Leben, in der das traditionelle Hoffnungsgrün eine andere Bedeutung erhält als in der Friedhofssymbolik. Über dem langsamen Wachstum wird der Tod ganz einfach verschlafen. Die Langsamkeit ist hier das utopische Moment, die Strategie des Widerstands gegen den Strom der Zeit, und wenn man von hier aus an den Satz aus dem Kafka-Essay sich erinnert, die Technoevolution habe die der Natur einbeschriebene Verfallsgeschwindigkeit *beschleunigt*, so expliziert diese utopische Reflexion zugleich den dystopischen Charakter des technischen Fortschritts in Sebalds poetischem Weltbild.

Aber man muss doch immer weiter, und während der Erzähler sich von seiner Ruhebänk erhebt, um sich wieder in den Verkehrsfluss der Stadt Verona zu begeben (wo seine Seelenruhe alsbald ein Ende findet), gehen wir zu einem anderen Gartenbild weiter. Auch in *März* gibt es eine einschlägige Fundstelle für den Hortus conclusus, der hier nicht bloß Station kurzer Rast, sondern eine Zeitlang sogar Wohnstatt des Protagonisten und

Refugium ist. März wohnt in der Zeit zwischen seinen ersten beiden längeren Klinikaufenthalten (zur Chronologie der äußeren Handlung siehe I/1) in einem „behelfsmäßig hergerichteten Gartenhaus“ (M 68) in einer Schrebergartensiedlung. Der Schrebergarten ist zunächst ein Rückzugsort, ein denkbar kleiner Platz, auf dem März seine Eigenheit vorübergehend scheinbar frei entfalten kann. Den Garten, den März angelegt hat, beschreibt die Mutter Kofler gegenüber „als exzentrisch, „phantastisches Durcheinander““ (68) – weswegen auch die Nachbarn, die ringsum werkeln den anderen Schrebergärtner, beträchtliche Mob-Aggressionen entwickeln gegenüber diesem eigentlich doch harmlos-exzentrischen Unding. Als März aus seinem ersten Klinikaufenthalt entlassen wird und nachhause fährt, ist der Garten verwüstet und das Schloss ausgetauscht – das Kollektiv der Schrebergartengesellschaft (auch ein Mikrokosmos und Miniaturmodell der Gesamtsozietät) hat sich die Verfügungsgewalt über das winzige utopische Fleckchen zurückgenommen. Der damit zerstörte Garten ist in *März* nicht, wie bei Sebald, ein Ort des Nichtstuns, sondern ein praktisches Anschauungsbeispiel für den positiven Wert der „Produktivität“ im marxistisch-kipphardtistischen Sinne:

Mutter zu Kofler. Die waren ja über den Garten hergefallen [...] wie über einen Bösewicht, der ihnen was angetan hatte, ein Sittenstrolch. Dabei war es ein schöner Garten, nur daß man nicht drauf kommt *normalerweise*, phantastisch, aber schön und *jedes Eckel ausgenutzt* mit seltenen Pflanzen, Steinen, altem Zeug, Gartengerät im Baum, darunter vielleicht ein Klavier, voll mit Geranien und Tiroler Hängnelken. Keine Pflanze, die der nicht gehabt hat und alles ist gewachsen und gewuchert, *war Leben drin*. Waschschüsseln, Steintröge, Schilder, hat er eine Vogelscheuche gebraucht, so hat er eine Schneiderpuppe hergenommen und bearbeitet, und *ausgeschaut hat die wie er mit seiner alten Kindermütze*. War ein romantischer Garten, und gern gehabt hat er die alten einfachen Pflanzen, aber auch Nutzpflanzen, vor allem auch Gewürze, hat gern an allen gerochen. *Der Garten war so wie er, auf seine Art wars ein Kunstwerk, aber man hats nicht verstanden*, hat nur Haß erzeugt, muß weg, gehört vernichtet. [...] Ihnen, Herr Doktor, doch ja, hätte der Garten gefallen. [...] (M 81, Hervorhebungen von mir)

Dass der Garten „auf seine Art“ ein Kunstwerk sei, müsste nicht extra dazugesagt werden. Neben den Epitheta phantastisch, nicht-normal, romantisch, lebendig, sinnlich, persönlich, eigentümlich usw., die alle nicht weiter überraschend sind, ist eine kleine Pointe aber auch, dass dieses fantastische Durcheinander durchaus nicht nur mit so etwas wie praktischem Realitätssinn einhergeht – die Pflanzen wachsen ja –, sondern überdies auch sozusagen nach ökonomischen Prinzipien („jedes Eckel ausgenutzt“) vorbildlich ist; der Leser bekommt die Gärten der anderen Schrebergärtner zwar nicht zu Gesicht, kann sich aber doch einigermaßen

sichere Vermutungen darüber machen, dass man es hier mit trostloser Vergeudung wertvoller Gartenfläche zu tun haben würde, welch letztere ein Bild böte, das der vom Vater verordneten Frisur des kindlichen Ichs bei Sebald ähnelt. Ökonomisch und in einem sehr praktischen Sinne zukunftsweisend ist natürlich insbesondere auch das Schaffen mit zweckentfremdeten Materialien, eine Art von physischer Bricolage oder kreativem Recycling, das durchaus als eine Illustration der von Lévi-Strauss beschriebenen Arbeitsprinzips dienen könnte.³¹ Ein wirkliches Kunstwerk auch im Sinne von Kipphardts Poetik ist der Garten nicht zuletzt dadurch, dass er nicht nur „wie“ sein Schöpfer ist, also Ausdruck von dessen Subjektivität, sondern überdies auch ‚darstellende‘, ja sozusagen erzählende Elemente enthält – die Vogelscheuche, die wie März aussieht und als ironischer Kommentar eine Reflexion auf die eigene Stellung in der Welt darstellt: eine bildhafte Verdichtung im Grunde. Die physische Bricolage ist so zugleich auch *intellektuelle*, ist auch Denk-, Reflexionsarbeit und mythopoetische Arbeit. Noch die Anlage eines Gartens ist Traumarbeit, mit der die eigenen Lebenserfahrungen behandelt werden.

Der Garten steht auch hier, mit einem Wort, für „Leben“, und auf der allegorischen Ebene entspricht der Verwüstung dieses exzentrischen Paradiesgärtleins nichts anderes als die Gestalt des Thanatos, der hier in unseliger Allianz mit dem apollinischen Ordnungsprinzip auftritt. Im Übrigen ist es natürlich eigentlich völlig absurd und geradezu böse, dass einem Garten, der bloß nicht den mehrheitlichen ästhetischen Normen entspricht, solcher Hass entgegengebracht wird (freilich, auch die Verwüstung eines Gartens ist eine Art von Traumarbeit...) – aber es dürfte eine der realistischsten Szenarien des Romans sein. Heute freilich wäre ein solcher Garten in vielen Schrebergartenkolonien wahrscheinlich eher kein Ärgernis mehr, und wenn das auch z.T. daher kommt, dass viele Leute, die zu wirklichen Künstlern nicht das Zeug haben, sich in ‚fantasievollen‘ Kleinkunst-Blechbasteleien verwirklichen, was auch Züge von ‚Spießigkeit‘ annehmen kann und gewiss nicht als Nonplusultra kreativer Emanzipation angesehen werden kann, so ist das doch ein eindeutiger und echter gesellschaftlicher Fortschritt.

[iii.] **Ordnung** Im Unterschied zu Kipphardts Roman, der ‚Ordnung‘ tendenziell mit dem Autoritären gleichsetzt, neigt Sebalds Erzähler in *Schwindel. Gefühle.* dazu, bestimmte Bilder von Ordnung und Pflichterfüllung mit nostalgischen Gefühlen zu verbinden. Der „Beredte Italiener“, jenes Wörterbuch aus dem 19. Jahrhundert, von dem meine Untersuchung zur

³¹ Allerdings ist fraglich, inwieweit Kipphardts „Montage“-Arbeitsweise einer solchen Methodik ähnelt. Ich würde sagen: Nicht sehr. Denn die systematisch-zweckmäßige Weise, mit der Kipphardt sowohl bei der Recherche als auch bei der Materialverarbeitung ans Werk geht, ist eben letztlich doch mehr die Art des „Ingenieurs“ als des „Bastlers“.

religiösen Motivik in Kapitel II/4 ausgegangen war, fungiert nicht nur als Stichwortgeber, sondern repräsentiert auch so etwas wie die Utopie einer im Gleichgewicht gehaltenen Welt, einer intakten kosmologischen Ordnung.

In diesem Büchlein, das einem Großonkel mütterlicherseits gehört hatte, der in den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts eine Zeitlang in Oberitalien als Buchhalter tätig gewesen war, ist alles aufs beste geordnet, so als setze die Welt sich tatsächlich bloß aus Wörtern zusammen, als wäre dadurch auch das Entsetzliche in Sicherheit gebracht, als gäbe es zu jedem Teil ein Gegenteil, zu jedem Bösen ein Gutes, zu jedem Verdruß eine Freude, zu jedem Unglück ein Glück und zu jeder Lüge auch ein Stück Wahrheit. (AE 119 f.)

Der Großonkel mütterlicherseits ist, nebenbei bemerkt, vermutlich ein Vorläufer der Figur Ambros Adelwarth in *Die Ausgewanderten*. Nicht ganz unbedeutend ist zunächst der Bezug zur mütterlichen Verwandtschaftslinie – ein Auswanderer oder zumindest ein Mann mit Auslandserfahrung unter den Vorfahren –, und auch der Beruf dieses Großonkels, Buchhalter, scheint mir nicht ganz gleichgültig. Sebald neigt auffallend oft dazu, philosophische Fragen wie die nach der Beurteilung des Lebens – als Phänomen im Allgemeinen wie auch eines einzelnen Menschenlebens hinsichtlich des persönlichen Glücks –, naturphilosophisch-metaphysische und selbst ethische Fragen metaphorisch als ‚Rechnungen‘ darzustellen, d. h. in der Sprache der Buchhaltung oder Haushaltsführung. Etwa wenn er den (technisch-zivilisatorischen) Fortschritt als „Verlustgeschäft“ bezeichnet oder die ‚Bilanz‘ zieht, dass das wenige, was einem an Glück zuteilwerde, die zahllosen Verluste, die man im Laufe eines Lebens erleide, nicht annähernd aufzuwiegen vermöge; auch zeigt Sebald bspw. eine Vorliebe für die Wendung, dass einem am Ende ‚die Rechnung präsentiert‘ werde, usw. Suchte man nach einem einzelnen Text, an dem (wie oben an dem Kafka-Essay das Thema der Futurologie) die unter dem Stichwort ‚Ordnung‘ relevanten Aspekte von Sebalds Oeuvre besonders kompakt und exemplarisch abgehandelt werden können, so eignete sich kaum ein Text besser als der Essay zu Johann Peter Hebel in *Logis in einem Landhaus*. Dies übrigens im vorliegenden Kontext auch deshalb, weil Sebald darin, neben dem Robert-Walser-Essay, am ausführlichsten auf seinen Großvater zu sprechen kommt (cf. 13/14³²) und damit abermals eine seiner literarischen ‚Wahlverwandtschaften‘, seine Vorliebe für einen Schriftsteller, der

³² Die vom reinen Wortumfang her kaum ins Gewicht fallende Passage enthält tatsächlich sehr persönliche Referenzen, denn allem Anschein nach zeigen die darin enthaltenen Abbildungen von Kalenderblättern (LL 13–16) tatsächlich Seiten aus einem persönlichen Kalender von Sebalds Großvater, darunter ein Notizblatt, auf dem handschriftliche Notizen (in Sütterlinschrift) des Großvaters stehen, u. a. eine Anekdote, die einen witzigen Ausspruch des kleinen Winfried Georg Sebald wiedergibt, der hier als „Burschi“ apostrophiert wird (cf. LL Abb. S. 14).

zu seinen literarischen ‚Hausgöttern‘ zählt, auf Ähnlichkeiten mit der biografischen Zentralgestalt des Großvaters zurückführt (hier u. a. auf den „Sprachgebrauch“, LL 13). Die Abbildungen von Kalenderblättern, bei denen es sich offenbar um authentische Faksimiles von Seiten aus einem persönlichen Kalender Josef Egelhofers (aus dem Jahr 1956, seinem Sterbejahr) handelt, ähneln der in *SG* auf Seite 120 abgebildeten Buchseite aus dem „Beredten Italiener“ tatsächlich im optischen Erscheinungsbild sehr – nicht nur wegen der Frakturschrift, in der die (deutschen) Wörter gedruckt sind, sondern auch wegen der ‚ordentlichen‘, listenartigen Form (cf. die Abb. LL S. 13 und 16 sowie *SG* 120). Die Abbildungen im Hebel-Essay zeigen u. a. ein Blatt des Kalendariums mit Namens- und Festtagen, Tierkreiszeichen, Mondphasen etc. (S. 13), eine Einmaleins-Pyramide (15) und eine Zinsberechnungstabelle (16). Sebald erwähnt auch, dass sein Großvater neben den Namensfesten (nicht Geburtstagen!) „seiner Anverwandten und Freunde“ (13) vor allem genaue Beobachtungen des Wetters und Witterungsverlaufs in seinen Kalender eintrug. Das Kalendarische, Meteorologische und Mathematische, insb. auch in Verbindung mit traditionellen und folkloristisch-abergläubischen Elementen (Sebalds Faible für Astrologie und Esoterik), steht hier (und bei Sebald generell) für „ein System, von dem ich mir manchmal, wie seinerzeit in der Kindheit, noch ausmalen möchte, daß alles zum Besten geordnet sei in ihm“ (LL 16 f.), und für „die Idee einer im Gleichgewicht gehaltenen Welt“ (17). Ich will hier nicht im Detail nachvollziehen, welche Vorstellungen Sebald mit der Idee des kosmologischen Gleichgewichts verbindet – man kann das in seinem Hebel-Essay nachlesen, siehe v. a. S. 17ff. –, aber dass es in den Betrachtungen zum „Beredten Italiener“ in *SG* um den gleichen Themenkomplex geht, das liegt auf der Hand; Sebald verwendet in beiden Texten die nahezu gleiche Formulierung: „alles zum Besten geordnet“ (LL 17) / „alles aufs beste geordnet“ (*SG* 119).

Was auffällt: Die Vorstellung ist an beiden Stellen über einen Text aus dem 19. Jahrhundert vermittelt; überhaupt manifestiert sich diese ‚Ordnung‘ (die ja durch den Konjunktiv in den – zwar durchaus sympathisch-affirmativen – Kommentaren des Erzählers als letztlich doch bloß imaginär oder illusionär beurteilt wird) primär in Form von *Texten*. Bzw. handelt es sich – das ist hier die zentrale festzuhaltende Beobachtung – nicht um *Texte* im engeren Sinne, sondern um listen- und tabellen-artige Darstellungen, sowohl im Falle der Kalenderblätter als auch im Fall des Wörterbuchs. Tatsächlich kommt der Form der ‚reinen‘ (tendenziell asyntaktischen) Aufzählung bei Sebald *unter anderem* eine utopische Qualität zu – ein sehr gutes Beispiel dafür ist die oben, am Ende von Kap. IV/7 zitierte Aufzählung von Seefisch-Arten. Es handelt sich auch hier darum, durch eine Art paradigmatische ‚Inventur‘

der Welt die im Syntagma des narrativen ‚Gefälles‘ sich ergebende ‚Schwerkraft‘ zu überwinden. Im Hebel-Essay geht Sebald im Zusammenhang mit den syntaktischen Eigenheiten der Hebel’schen Kunstsprache auf die „parataktischen Konjunktionen ‚und‘, ‚oder‘ und ‚aber‘ ein“ (LL 21), die Hebel mit besonderer Vorliebe verwendet habe. „Gegen jede Über- und Unterordnung gerichtet, legen sie dem Leser auf die unaufdringlichste Weise nahe, daß in der von diesem Erzähler geschaffenen und verwalteten Welt alles nebeneinander bestehen soll mit gleichem Recht.“ (22) – Diese poetologische Überlegung ist im Zusammenhang der vorliegenden Thematik von größtem Interesse, wie ich weiter unten noch ausführen werde. Es handelt sich also bei der Ordnung, die Sebald in den didaktischen Texten aus dem 19. Jh. findet, tatsächlich nicht um eine hierarchische, autoritäre Ordnung, sondern um eine alternative – dem kulturkritischen bis dystopischen Topos von der „verwalteten Welt“ stellt Sebald eine *anders* „verwaltete“ (cf. LL 22) Welt entgegen –, und mithin (trotz der nostalgischen Anklänge im Kontext) tatsächlich weniger um eine nostalgisch-rückwärtsgewandte (auf ein reales Einstmals) als um eine im eigentlichen Sinne *utopische*, auf eine (bislang nur) im Ästhetischen sich manifestierende (und vielleicht auch nur dort überhaupt mögliche) Idee.

Zum „Buchhalter“ passt noch eine Stelle aus dem Hebel-Essay, die den Zusammenhang mit der universalhistorischen Perspektive gut illustriert: „In einem kleinen Stück, [...] kalkuliert der Hausfreund, der ja ein guter Rechner ist, [...] nüchtern, wieviel hunderttauend Mann und zigtausend Pferde Napoleon alljährlich ausgehoben hat und wieviel hundert Millionen die Aufstellung und Ausrüstung seiner Heere fortwährend verschlingt.“ (32) Sebald nennt auch – im Hinblick auf sein eigenes Werk besonders signifikant – ein weiteres Beispiel, in dem Hebel vorrechnet, was es an Material braucht für ein einziges jener Schiffe, die in aller Regel zur baldigen Zerstörung in einer Seeschlacht bestimmt sind: „1000 starke Eichen, als daß man sagen kann ein ganzer Wald; ferner 200 000 Pfund Eisen. Zu den Segeln sind erforderlich 6 500 Ellen Tuch“ – und so weiter (Hebel, zit. in LL 32); Sebalds Kommentar: „Dem an gute Haushaltsführung gewohnten Kalendermacher stehen, wenn er sich eine solche Verschwendung vor Augen führt, die Haare zu Berg.“ (32) Wenn man sich daran erinnert, dass nicht nur das Wort Ökonomie, sondern auch der neuere Begriff der Ökologie auf die Metapher des Hauses bzw. Haushalts (altgr. *oikos*) zurückgeht, so liegt die Verbindung zu dem umfassenden naturhistorischen Narrativ, wie Sebald es in *Tiere, Menschen, Maschinen* explizit formuliert, auf der Hand. Die unzähligen Abhängigkeiten der technisch-menschlichen Lebensform von Stütz- und Zuliefersystemen, von denen Sebald dort spricht, konstituieren in dieser Perspektive nichts anderes als ein schlechtes Wirtschaften

(man spricht ja bspw. von einer ‚negativen Energiebilanz‘) – oder anders gesagt: ein System, das sich schon lange nicht mehr „im Gleichgewicht“ befindet. Von dem Beispiel der Wälder verschlingenden Kriegsschiffe fällt übrigens auch noch ein Lichtstrahl auf den Ausruf Salvatore Altamuras in seinem kulturkritisch-apokalyptischen Schlussmonolog zu *All'estero*: Zu Scipios Zeiten habe man im *Schatten der Bäume!* von Ägypten bis Marokko gehen können (AE 150).³³

Zu dem damit knapp skizzierte ideellen Zusammenhang gehört auch die Szene in *All'estero*, in der der Erzähler in der Stadtbibliothek von Verona versonnen und mit sichtlichem Wohlgefallen, ja stiller Bewunderung einen „Bibliotheksangestellten“ – einen alten Herrn „mit sorgfältig gestutztem Haupt- und Barthaar“, Ärmelschonern „aus schwarzem Satin und eine Goldrandbrille mit Halbgläsern“ – dabei beobachtet, wie dieser „sein Tagespensum“ erledigt, was er damit beginnt, die für seine Schreibarbeit notwendigen Papierbögen *von Hand* zu linieren. Und dann schreibt er ruhig drauflos, wobei an der Art, „wie er am Ende einer jeden Zeile kurz absetzte“, zu erkennen ist, „daß es sich bei dem, was er schrieb, um eine Liste handeln mußte“ (AE 137). Eine *Liste* also. Und da er dabei nie in irgendeine Vorlage schaut, muss der Erzähler außerdem annehmen, dass der sorgfältige Herr sämtliche Einzelheiten, die er zur Erstellung diese Liste braucht, im Kopf hat. Hier sitzt also einer, der weder dem industriell vorgefertigten Linienpapier noch, was wesentlicher ist, der gedächtnisentlastenden Dienstleistung der „Maschinen“ trauen will. Ein eher nostalgisches als utopisches Bild, das aber den hier rekonstruierten fortschrittsskeptisch-kulturpessimistisch-futurologischen Überlegungen auf motivischer Ebene präzise entspricht.

An diesen Ruhe-Ort – der ja auch nicht zufällig ist (Bibliothek als Refugium) – gelangt der Erzähler direkt von der einen guten Nachtruhe aus, die ihm in der ganzen Erzählung, die ihn ja in aller Regel schlaflos zeigt, zuteilwird; diese große Ausnahme findet im Hotel Zur goldenen Taube statt, auf das ich oben (II/4, Abschnitt Engel [i]) bereits eingegangen bin. Von der himmlischen Nachtruhe spricht der Erzähler zwar in eher humoristischem Tonfall; nichtsdestotrotz fügt auch dieser kleine Eintrag in der Liste der glücklichen Momente bestens in den nostalgischen Zusammenhang: Ein Hotel mit Bediensteten von altmodischer Zuvorkommenheit, wo man wie einer der Großbürger bei Proust oder Thomas Mann empfangen wird (zu einer altmodischen Sommerfrische, sozusagen, statt zu einem im Abfertigungsbetrieb der modernen Tourismusindustrie absolvierten kleinbürgerlichen *Urlaub*). – Eine andere Art von nostalgischer Regression liegt

³³ Cf. oben, II/4, Abschnitt Engel [ii]. Zum Thema der Entwaldung cf. den Text *Die Alpen im Meer* in CS bzw. die entsprechenden Passagen in den Korsika-Entwürfen (KF2 198 ff.), insb. die furios zu einer anthropologisch-naturhistorischen Zukunftsvision sich steigernde Schlusspassage S. 207–209.

vor in der Kindheitsreminiszenz an das Allerseelen- und Allerheiligen-Brauchtum in W., das dem Erzähler als Kind (so behauptet er zumindest heute) „sinnvoller erschienen“ sei als alles andere (AE 73 f.). Über die Erinnerung an das Brauchtum der „Seelenwecken“ (eigens zu den Totengedenktagen gebackene Brötchen) mündet die Reminiszenz in eine weiße Verheißung, in Gestalt des Mehls, das in einer großen Truhe im Schlafzimmer *der Großeltern* aufbewahrt wird und in dem das Kind auf der Suche nach einem „Geheimnis“ herumgräbt. Hier scheint nicht nur das topische Weiß auf, das bei Sebald farbsymbolisch für ‚das Metaphysische‘ steht; die Stelle ließe sich auch als das direkte (durch seine Platzierung in ganz anderem narrativem Kontext, weit entfernt von ihrem Gegenstück, versteckte) Pendant zu der Traum-Szene in *RP* identifizieren, an der die Berührung des „grauen Jägers“ die Hand des Kindes schwärzt und dieses Schwarz als Sinnbild eines nicht mehr gut zu machenden Unglücks erscheint. In analogem Kontrast dazu heißt es von dem Mehlstaub, der nach dem Verspeisen des „Seelenwecks“³⁴ an seinen Händen zurückblieb, dass er dem Kind vorgekommen sei „wie eine Offenbarung“ (75).

[iii.] Die Verlockung des Absturzes Das Gegenstück zu den an Sorgfalt, Ordnung, Pflichterfüllung und ‚gute Haushaltsführung‘ geknüpften utopisch-nostalgischen Betrachtungen stellt eine Episode im Kontext der Anreise nach W. in *RP* dar: Der Erzähler beobachtet, früh morgens im Bahnhof von Innsbruck, eine Gruppe „Sandler“ – also Obdachloser –, die sich gleichsam als eine Art Jüngerschaft – zwölf sind es an der Zahl, dazu noch eine Sandlerin (die als weiblichen Christus zu deuten wohl ein allzu direkter Kurzschluss zu *März* wäre?) – um einen „wundersamerweise“ (*RP* 188) von weiß Gott wo hervorgezauberten Kasten Bier gruppieren und sich in theatralischen, betrunken-philosophischen Reden ergehen. Die Betrachtung dieser „aus dem bürgerlichen Leben ausgeschiedenen“ (188 f.) und der seelischen ‚Zerrüttung‘ (189), die sich in ihrer Erscheinung kundtut, kann gewiss als ein mahnendes Beispiel verstanden werden – war doch der Erzähler ganz am Anfang von *All’estero*, in Wien, beinahe selbst zum Stadtstreicher geworden (und über den Grad seiner bürgerlichen Festigung lässt sich ganz generell kaum etwas Verlässliches aus dem Text ablesen; man fragt sich angesichts seiner monatelangen Reisen des Öfteren, ob er denn zuhause nicht vermisst werde). Gleichwohl liest sich die Schilderung der Innsbrucker Pennbruderschaft nicht unbedingt als ein rein abschreckendes Beispiel – vielmehr klingt hier leise die Verlockung eines *wirklichen*

³⁴ Die „Seelenwecken“ sind genau abgezählt: Jedem einzelnen Dorfbewohner ist persönlich genau *einer* zugemessen. Auch das ist ein Aspekt der (utopischen) Vorstellung von einer in Ordnung befindlichen Welt: Jeder Einzelne ist vorgesehen in der metaphysischen Ordnung des religiösen Gedenkbrauchtums. Das steht der Feststellung Sebalds, dass in der heutigen Welt aufgrund der Überbevölkerung eigentlich jeder von Geburt an überzählig sei (cf. CS 37), diametral entgegen.

Absturzes an; die vielleicht auch so etwas wie ein ferner Abglanz ist der Verheißung einer neuen Heimat, einer Befreiung aus dem Exil der metaphysischen Orientierungslosigkeit, durch die restlose Ergebung an eine Gott-analoge Macht wie die „Trunksucht“ (188).³⁵

Ernstgemeinte utopische Reflexionen über die Aussichten, die sich nach einem definitiven Ausscheiden aus dem bürgerlichen Leben – einer irreversiblen Denormalisierung in der Terminologie Links – möglicherweise eröffnen, knüpfen sich freilich weniger an diese (in Bernhard'sch-humoristischer Übertreibungsmanier geschilderten) Abgestürzten mit ihren Ersatzgott Alkohol als an die psychiatrischen Denormalisierungsfälle, bzw. an einen ganz bestimmten, dem wir uns nun im folgenden Abschnitt zuwenden wollen:

Ausflug mit Ernst Herbeck (AE 44–57)

Die Untersuchung ist nun an dem engsten und direktesten Berührungspunkt der beiden hier einander gegenübergestellten Erzählwerke gekommen: dem Bezug auf die Biografie bzw. Krankengeschichte, auf die Person und das lyrische Werk Ernst Herbecks. Im Fall von *März* kommt Herbeck – bzw. der Veröffentlichung seiner aus der ‚Schreibtherapie‘ hervorgegangenen Texte nebst seiner Krankengeschichte durch Leo Navratil – zum einen die Bedeutung des initialen Impulsgebers zu, der primären ‚Inspiration‘, ohne die Kipphardt sich vermutlich nie (auf jeden Fall nicht in dieser Form) der Figur des schizophrenen Dichters zugewandt hätte; und zum anderen die der wichtigsten ‚Materialvorlage‘ für die fiktionale Montage mit authentischen Patiententexten und -biografien. Die Rolle Herbecks in Kipphardts Materialfundus ist, wie im Vorangehenden bereits verschiedentlich gesagt wurde, sozusagen die eines *primus inter pares*, da Kipphardt Materialien von etlichen anderen realen Psychotikern (mehrheitlich Patienten Navratils bzw. bei Navratil mitgeteilte Fälle) verwendet, Herbeck dabei aber klar bevorzugt und vor allem von ihm mit Abstand am meisten lyrische Texte übernommen oder als Vorlage benutzt hat. In *Schwindel. Gefühle.* dagegen tritt „Ernst Herbeck“ namentlich auf, und zwar (ausschließlich) im Rahmen einer einzigen (Makro-) Episode, die einen Ausflug schildert, den der Erzähler gemeinsam mit Herbeck unternimmt (AE 44–57). Die Bedeutung, die diesem ‚Gastauftritt‘ des ‚Dichterkollegen‘ Herbeck in *Schwindel. Gefühle.* zukommt, soll nun anhand einer genauen Lektüre der Textpassage, die ein in sich relativ geschlossenes Stück Prosa darstellt, ergründet werden; ausgehen kann man aber von der These, dass der Gestalt Herbecks eine ähnliche Bedeutung zukomme wie der

³⁵ Übrigens trinkt der Sebald'sche Ich-Erzähler in keinem Text des gesamten Oeuvres so viel Alkohol wie in SG und dort insb. in der auf diesen Innsbruck-Zwischenstopp folgenden Erzählung, also RP: Allenthalben sitzt er, schreibend, denkend oder beobachtend, bei einer Flasche Rotwein.

Figur des Psychotikers (und dem Protagonisten im Besonderen) in *März*. Dort steht bekanntlich der „Schizo“ nicht zuletzt für „einen anderen menschlichen Entwurf“, der im Verhalten des psychisch Kranken nicht unmittelbar, sondern in ‚verstümmelter‘, ‚entstellter‘ Form zur Andeutung kommt: die Alterität des psychisch Abweichenden (auch) als utopische Alterität, der ‚Kranke‘ als der *Andere* als Utopieträger. Sebald hat sehr ähnliche Gedanken geäußert in seinem Essay über Herbecks lyrisches Werk, allerdings in Verbindung mit den von Kipphardts Kulturkritik etwas abweichenden (nämlich stärker sprachphilosophisch-kommunikationstheoretisch, letztlich poetologisch, gefassten) Problemen, die für ihn eine herausgehobene Rolle spielen: „Was wir für ein Randphänomen unserer Kultur zu halten geneigt sind“, heißt es da, sei möglicherweise „von zentraler Bedeutung“ – „zumal angesichts der zunehmenden Digitalisierung unseres Artikulationsbedürfnisses“ (BU 140). Die ziemlich knapp gehaltenen Andeutungen in diesem Essay zum utopischen Potenzial der durch psychische Störung destrukturierten Sprache laufen rhetorisch auf einen Gegensatz hinaus: „die der verwalteten Sprache diametral entgegengesetzte kreative Tendenz zur Symbolisierung und Physiognomisierung, von der die Sprache der Schizophrenen geprägt ist“, bestimme „den Ort unserer Hoffnung genauer [...] als der geordnete Diskurs“ (BU 140). Hier „verwaltete Sprache“ und „geordneter Diskurs“, dort das regenerative ‚Durcheinander‘ der ‚schizophrenen‘ Sprache. Nach dem, was ich im vorigen Abschnitt herausgearbeitet habe, könnte man aber sagen, dass die letztere nicht als absolute Unordnung zu betrachten wäre (aber auch nicht als eine ‚andere Ordnung‘ im Sinne eines klassisch-utopischen Alternativweltentwurfs – der ja, wie Sebald irgendwo einmal mit Adorno angemerkt hat, immer schon den Keim des Totalitären in sich trägt), sondern eben mit jener in den rhetorischen Figuren des Polysyndetons oder des Asyndeton enumerativum sich manifestierenden alteritären Ordnung, die Sebald bei Hebel ebenso wie Herbeck findet.

In *Schwindel. Gefühle.* geht es nun allerdings nicht, wie im Essay, primär um Herbecks Texte, sondern „Ernst Herbeck“ tritt persönlich auf, als Figur in Fleisch und Blut, wenn man so sagen kann. Man könnte daher annehmen, dass es hier weniger um poetologisch-sprachtheoretische Überlegungen, wie sie Sebald im Essay über das poetische Werk Herbecks anstellt, gehen wird, sondern dass vielmehr das Verhalten im persönlichen Umgang, der Habitus des Psychotikers Herbeck ‚als Mensch‘, im Mittelpunkt des Interesses steht. Sofern man (was ich hier tue) annimmt, dass die Darstellung Herbecks auch im erzählenden Text u. a. auf ein gewisses ‚utopisches‘ Moment abziele, so könnte man die Herbeck-Episode in *SG* lesen als eine Art Porträt-Studie zu dem praktisch-utopischen Problem des zwischenmenschlichen Umgangs. In *März* geht es, neben der auch dort zentralen

Kommunikations- und Sprachproblematik, mehr als gemeinhin bei Sebald um „konkrete“, *praktisch*-utopische Reflexion über Arten menschlichen Zusammenseins, über Umgangsformen und Verhaltensmuster, wobei sich insb. aus der Beschäftigung mit dem nicht normkonformen Verhalten der Psychotiker Ausblicke auf ein *anderes* menschliches Zusammenleben ergeben sollen. Lassen sich an dem Herbeck-Ausflug in *SG* dementsprechende ‚praktisch-utopische‘ Aspekte aufzeigen?

Die Episode des Ausflugs mit Ernst Herbeck ist, wie verschiedene Sebald-Forscher gezeigt haben, genau nach dem Muster eines bestimmten Prätexts bzw., wenn man so will, eines seriellen Prätext-Typus modelliert: nämlich nach den von Carl Seelig erzählten Spaziergängen mit Robert Walser. Sebald übernimmt nicht nur das Beziehungsschema – ein jüngerer Leser/Verehrer (Seelig bzw. der Ich-Erzähler in *SG*) besucht einen älteren ‚kranken Dichter‘ (Walser bzw. Herbeck), der als Patient in einer psychiatrischen Anstalt lebt, und nimmt ihn zu gemeinsamen Spaziergängen mit –, sondern sein Text folgt auch im narrativen Ablauf den typischen Stationen und der Machart der *Wanderungen mit Robert Walser* (1957), inkl. Einkehr und Gesprächen, die von dem jüngeren Besucher literarisch überliefert werden. Die Ausflug-Episode bei Sebald ist vom Gesamtschema bis in einzelne Details hinein nach der Vorlage von Seelig modelliert. Darüber hinaus schimmert auch eine Reminiszenz an die Besuche Wilhelm Waiblingers beim geisteskranken Hölderlin durch. Das Beziehungsschema ‚jüngerer Schriftsteller zu Besuch bei einem psychisch kranken älteren (ehemaligen) Dichter‘ ist literarisch vorgeprägt, sodass man von einem Palimpsest aus einander überlagernden Zeit- und Textschichten sprechen kann, die einander analog sind und sich insb. im literarischen Motiv und narrativen Schema der ‚Spaziergänge mit einem kranken Dichter‘ verdichten.

Der äußere Ablauf ist schnell skizziert: Der Erzähler holt Herbeck an dem „Pensionistenheim“ in Klosterneuburg, wo dieser seit kurzem lebt, ab und die beiden fahren mit der Bahn nach Altenberg, von wo aus sie einen Spaziergang zur Burg Greifenstein machen. Dort sitzen sie ein wenig auf der Aussichtsterrasse des Lokals, wechseln nur wenige Worte. Den Rückweg machen sie zu Fuß. Der einzige größere Vorfall auf diesem Weg ist eine Begegnung mit einem ‚toll gewordenen‘ Hund, der sie durch ein verschlossenes Gartentor hindurch zu attackieren versucht. Zum Schluss kehren die beiden noch in einem Lokal ein und Herbeck schreibt dem Erzähler auf dessen Wunsch etwas in sein Notizbuch. Dazwischen ist noch ein analeptischer Exkurs geschoben, der – ausgehend von einem bestimmten Gebäude in Klosterneuburg – davon handelt, wie der Erzähler etwa zwei Jahre früher mit einer Frau namens Olga (seiner Ehefrau?) deren Großmutter in einem Altersheim in Klosterneuburg besucht hatte, die dann kurz darauf gestorben war. Der gesamten Episode

vorangestellt ist ein kurzer Abriss von Herbecks Krankengeschichte, auf den ich in Kapitel I/2 schon eingegangen bin und den ich hier nicht nochmals kommentiere. – Der (den Olga-Exkurs mitgezählt) nicht ganz 13 Seiten umfassende Ausflug ist, wie Uwe Schütte angemerkt hat, ein exemplarisch Sebald'sches Stückchen Prosa, gerade in seiner fast ereignislosen Geringfügigkeit – ein aus wenig mehr als nichts gesponnenes Stückchen Erzählstoff, vielleicht ein schön besticktes Taschentuch.

[i.] Zur Verdichtung: Sammel- & Mischpersonen Ich folge bei der Betrachtung dem Textverlauf, soweit dies praktikabel ist. Gleich die Begrüßungsszene enthält eine Verdichtung, die das am der Textoberfläche berichtete in einen sehr viel weiteren Zusammenhang einfügt und deren Form ein besonders interessantes Beispiel für ‚Traumarbeit‘ darstellt. Herbeck – der hier durchgehend mit seinem Vornamen bezeichnet wird – erwartet den Erzähler bereits auf der Außentreppe vor dem Heim. „Ich machte ihm von der gegenüberliegenden Seite der Gasse ein Zeichen. Sogleich streckte er zur Begrüßung seinen Arm in die Höhe und kam, den Arm weiterhin ausgestreckt, die Stufen herunter.“ (AE 46) – Wie in *März* (vor allem der 1980 erschienenen Bühnenfassung) wird der schizophrenen Figur in Sebalds Darstellung besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Überhaupt wird das äußere Erscheinungsbild, auch die Kleidung, in einem Wort: der gesamte *Habitus* mit Bedeutung aufgeladen:

Er trug einen Glencheckanzug mit einem Wanderabzeichen am Revers. Auf dem Kopf hatte er einen kleinen Hut, eine Art Trilby, den er später, als es ihm zu warm wurde, abnahm und neben sich hertrug, genauso wie mein Großvater das beim sommerlichen Spaziergehen oft getan hatte. (AE 46)

An dieser Stelle ist im Text eine Abbildung eingefügt, die einen Ausschnitt von einer Fotografie zeigt; zu sehen ist der Oberkörper und ein Teil der Beine eines Mannes in einem dreiteiligen Anzug, der den linken Arm angewinkelt hat und in der Hand des rechten, der locker am Körper entlang herunterhängt, seinen Hut hält. Der Kopf ist nicht zu sehen, im Hintergrund erkennt man andeutungsweise eine Wiese. Dem Kontext nach kann man annehmen, das Bild zeige Herbeck oder den Großvater, also eben das, wovon im Text die Rede ist. Wie die Sebald-Forschung aber längst eruiert hat, handelt es sich bei der Abbildung tatsächlich um einen Ausschnitt aus einem von Carl Seelig aufgenommenen Foto, das Robert Walser zeigt. Man kann von einer Verdichtung insofern sprechen, da hier das Bild eines einzigen Körpers als Signifikant auf drei separate Personen als Referenten verweist, ja diese in gewissem Sinne alle zugleich ‚darstellt‘. Bemerkenswert ist dabei das Zusammenwirken

von Text und Bild: Das Bild selbst ist ja nur beschnitten, es handelt sich nicht um eine Fotomontage. Die ‚Überblendung‘ oder Überlagerung der Personen geschieht weder im Bild noch im Text allein: Der Text enthält einen expliziten *Vergleich*, der auf einer Habitus-*Ähnlichkeit* zwischen dem Großvater und Herbeck beruht, und das Bild, das an sich nur *eine* nicht zu identifizierende Person zeigt (Signifikat) bzw., wenn man die Quelle kennt und es *weiß*, Walser (Referent), erzeugt nur im Zusammenspiel mit dem Text eine (also gleichsam nur virtuell, nicht materiell vorhandene) Verdichtung, indem es die Ähnlichkeitsassoziation implizit weiterführt. Eine Verdichtung ist dies auch im Sinne von *Verkürzung*, wenn man sie (ähnlich wie bei der gängigen Auffassung vom Funktionsprinzip der Metapher als ‚verkürzter Vergleich‘) im Prinzip als einen *Vergleich* betrachtet, bei dem die einzelnen Elemente nicht separat und intakt bleiben und als solche Entitäten (Einheiten) nebeneinandergestellt werden, sondern miteinander ‚verschmolzen‘ werden zu einer neuen Entität. Man kann von einer *Kompositperson* (oder -figur) sprechen, in dem Sinne, wie Freud es in der *Traumdeutung* unter dem Oberbegriff „Mischbildungen im Traum“ ausführt. Freud unterscheidet „Sammel-“ und „Mischpersonen“: Personen, die selbst im Traum nicht „leibhaftig“ auftreten, können sich „hinter“ – bzw. *in* – einer einzigen im Traum körperlich auftretenden Person „verbergen“, die damit zu einem „Sammelbild“ werde (GW-II/III 299). Eine andere Form wäre, dass eine *neue* Figur gebildet wird durch Vereinigung der Züge zweier oder mehrerer Personen (ibid.). Die Abbildung in *All'estero* entspricht formal eher dem ersteren Fall: ‚Leibhaftig‘ präsent ist ja nur Walser, die anderen beiden sind ‚in ihm‘ enthalten oder ‚verbergen sich hinter ihm‘.

Ähnlichkeit, Übereinstimmung, Gemeinsamkeit wird vom Traum ganz allgemein dargestellt durch *Zusammenziehung* zu einer *Einheit*, welche entweder im Traummaterial bereits vorgefunden oder neu gebildet wird. Den ersten Fall kann man als *Identifizierung*, den zweiten als *Mischbildung* benennen. [...] / Die Identifizierung besteht darin, daß nur eine der durch ein Gemeinsames verknüpften Personen im Trauminhalt zur Darstellung gelangt, während die zweite oder die anderen Personen für den Traum unterdrückt scheinen. (Freud, GW-II/III 325)³⁶.

Die Art der ‚Herstellung‘ entspricht bei der Herbeck-Großvater-Walser-Verdichtung allerdings derjenigen einer dritten Variante, die Freud am Beispiel seines „Onkeltraums“ erläutert, mit einem berühmten, oft zitierten Vergleich (auf den ich weiter oben bereits einmal zu sprechen gekommen bin in anderem Kontext: siehe II/3, Abschnitt Christus [i]): Freud bezieht sich an dieser Stelle auf eine von Francis Galton (im Zusammenhang mit dessen protonormalistischen Forschungen) erfundene Technik, ein fotografisches „Verfahren“, „nach

³⁶ Hervorhebungen im Original, dort sind die hier kursiv gesetzten Wörter gesperrt dargestellt.

welchem Galton seine Familienporträts erzeugt“ (299): Galton ließ „mehrere Gesichter auf die nämliche Platte photographieren“, „um Familienähnlichkeiten zu eruieren“ (144); zwei oder mehrere Porträtbilder werden so „aufeinander projiziert, wobei *die gemeinsamen Züge verstärkt hervortreten, die nicht zusammenstimmenden einander auslöschen und im Bilde undeutlich werden*“ (299, meine Hervorhebung).

„Die Herstellung von Sammel- und Mischpersonen ist eines der Hauptarbeitsmittel der Traumverdichtung“, schreibt Freud (299). Das gilt in der Tat auch für die Verfahrensweisen Sebalds und Kipphardts. Allerdings kann man die Überlegungen Freuds natürlich nur mutatis mutandis auf die ästhetische ‚Traumarbeit‘ übertragen. „Wo im Traum [...] ein Gemeinsames der beiden Personen dargestellt ist, da ist dies gewöhnlich ein Wink, nach einem anderen verhüllten Gemeinsamen zu suchen“ (327): Diese Überlegung, die mit Freuds „Zensur“-Theorem zu tun hat, muss für den literarischen Text nicht unbedingt zutreffen. Freud stellt sich vor, dass das eigentlich gemeinte Gemeinsame nicht direkt darstellbar sei (weil es der Zensur unterliegt), sodass eine Verschiebung auf ein indifferentes (sozusagen harmloses) Gemeinsames stattfindet, dessen Darstellung im Traum dann als Indiz den Anstoß geben kann, nach dem bedeutenden Gemeinsamen zu suchen. Im literarischen Text könnte es indes durchaus sein, dass das bedeutende Gemeinsame eben das ist, was im Text dargestellt wird – Sebalds Text nennt ja auch ganz explizit das *tertium comparationis* des Vergleichs. Allerdings könnte man sagen, dass diese explizite Gemeinsamkeit (der Habitus des Spaziergängers im dreiteiligen Anzug) sehr wohl auf etwas anderes verweist, aber nicht in dem von Freud gemeinten Sinne, dass es diesem als ‚Tarnung‘ oder gar der Ablenkung von diesem diene, sondern eher im konventionell literarischen Sinne, dass die äußere Ähnlichkeit eine ‚tiefere‘ symbolisiert oder gleichsam verkörperlicht; indifferent ist die erstere aber keineswegs. Am Rande bemerkt Freud, dass die ‚Überblendung‘, Übereinander-Legung von einander ähnlichen Bildern analog dem Galton’schen Verfahren dem kognitionspsychologischen Vorgang der Begriffsbildung vermutlich entspreche.³⁷ Was also wäre der Begriff, auf den man die Identifizierung Walser/Großvater/Herbeck bringen könnte? Man könnte freilich auch annehmen, es handle sich im Falle der Literatur um eine Technik, die der Begriffsbildung *funktionsanalog* ist und deren Anwendungsgebiet gerade begrifflich *nicht* (oder nur schwer) fassbare Vergleichsfälle sind.³⁸ Allerdings ist das ja eine poetologische Binsenweisheit, dass die traumhaften, symbolischen, metaphorischen etc. Verfahren zum Einsatz kommen, um ein begrifflich nicht Darstellbares/Auszudrückendes darzustellen. Da ist man immer schnell beim

³⁷ Cf. GW-II/III 329: „Wenn man sich die Bildung eines Begriffes aus individuellen Wahrnehmungsbildern vorführen wollte, könnte man zu ähnlichen Darstellungen in einer Zeichnung gelangen.“

³⁸ Cf. dazu BU 133: „Nach Piagets Erklärungen zum Symbolismus stellen Verdichtung und Verschiebung der Signifikanten ‚funktionelle Äquivalente für die Generalisierung und der Abstraktion dar [...]‘.“

Unsaßbaren angekommen, und davon wollen wir doch ein wenig Abstand nehmen – so strapaziös für selbst den stärksten Geduldsfaden, ja so zermürend es auch zweifelsohne (für den Verfasser übrigens nicht minder als für die Leserin) ist, den endlosen Bohrungen der „ausformulierenden Traumdeutung“ zu folgen.

Versuchen wir also wiederum noch ein wenig weiter, die komplexen Beziehungen der Verdichtung auszuformulieren: Am einsichtigsten scheint der Vergleich zwischen Herbeck und Walser. Das Foto zeigt Walser in vorgerücktem Alter als Anstaltspatienten mit ‚Freigang‘ und als ‚Dichter im Ruhestand‘, was der Lebenssituation Herbecks zum Zeitpunkt der Erzählung ungefähr entspricht.³⁹ Herbeck ist im Herbst 1980, wie die Formulierung im Text lautet: „probeweise aus der Krankheit in den Ruhestand versetzt“ (AE 45). Beide, Herbeck und Walser, lebten jahrzehntelang als Anstaltspatienten. Beide sind, offenkundig, ‚kranke Dichter‘ – mit dem Unterschied, dass der sehr viel früher in seinem Leben hospitalisierte Herbeck erst nach jahrelangem Anstaltsaufenthalt mit dem Schreiben begonnen hatte, während der erst im Alter von 50 Jahren in die Anstalt eingetretene Walser in seinem langen ‚Nachleben‘ als Patient zu den ‚verstummten‘ Dichtern gehörte. Walser war, wie Seeligs Gesprächsberichte belegen, auch nach seinem ‚Verstummen‘ als Schriftsteller nicht im sozialen Sinne verstummt, Herbeck dagegen war in nahezu völligem autistischem Schweigen isoliert, als er im Rahmen der Psychotherapie mit dem Schreiben begann. Doch die allgemeineren Gemeinsamkeiten sind einsichtig. Der Bezug beider zum Großvater ist schon schwieriger. In der in III/6 zitierten Passage des Walser-Essays, wo Sebald den Vergleich zwischen Walser und seinem Großvater explizit macht, sind es ja wiederum nur Habitus-Ähnlichkeiten und optische Assoziationen, die als Gemeinsamkeiten genannt werden. Desgleichen bei der Assoziation zwischen dem Großvater und Herbeck: Da ist es die Art, den Hut neben sich her zu tragen. Darüber hinaus ist Herbeck (geb. 1920) im Jahr 1980 ein älterer Mann (60 Jahre alt), sodass man die Großvater-Assoziation auch schlicht auf das Alter beziehen könnte; allerdings war Egelhofer (geb. 1872), wie ihn Sebald als Kind kannte, älter (in seinen Siebzigern). Trotzdem liegt es nahe, die Konstellation zwischen den beiden ungleich alten Männern (der Erzähler Ende 30, Herbeck 60) als eine Art Verdichtung von Zeitebenen zu betrachten: Sebalds Großvater (gest. 1956) wäre 1980 über hundert Jahre alt gewesen, sodass vom Standpunkt des Erzählers der Ausflug mit dem ‚jungen Alten‘ Herbeck durch die Assoziation, die zwischen diesem und dem Großvater hergestellt wird, gewissermaßen die unmögliche Situation evoziert, als Erwachsener nochmal spazieren zu gehen mit dem Großvater, so wie dieser seinerzeit, in der Kindheit, war. Was aber, abgesehen

³⁹ Die Texte, auf denen bis heute primär die Bekanntheit Herbecks beruht, stammen ja eher aus den 1960er und 70er-Jahren, wenn Herbeck auch später weitere Texte geschrieben hat.

von der markierten Geste, dem Vergleich überhaupt zugrunde liegt, ist weniger offensichtlich. Der Großvater war kein Dichter, auch nicht psychisch krank, kein Anstaltspatient, sondern ein geachteter Bürger, eine Respektperson mit intaktem Sozialleben und -status. Eine äußere Gemeinsamkeit hinsichtlich der biografischen und sozialen Situation ist allenfalls, dass alle drei (auf jeweils unterschiedliche Weise) ‚im Ruhestand‘ leben: der Großvater, der vierzig Jahre lang Dorfgendarm in Wertach war; Herbeck, der „aus der Krankheit in den Ruhestand versetzt ist“; und Walser, der „aus dem Schreibdienst getretene Dichter“. Unter diesem Aspekt (der freilich nicht der einzige, vielleicht nicht einmal der zentrale ist) erscheint die durch Verschmelzung der Personen hergestellte Gemeinsamkeit als eine entdifferenzierende.⁴⁰ Worauf die Identifizierung (im Freud’schen Sinne) der drei Personen abzielt, wird in der Darstellung des rüstigen Spaziergänger-Pensionärs Herbeck augenfällig: Herbeck, der Großvater und Walser stehen mit ihrem Habitus sozusagen für ein gewisses Ideal, wenn nicht geradezu eine ‚Utopie des Ruhestands‘, nämlich für die – im Rahmen des Sebald’schen Pessimismus doch einigermaßen utopische – Möglichkeit, auch im Alter noch guter Dinge zu sein. Auf paradoxe Weise repräsentierten selbst die im Sinne konventioneller Biografik verunglückten Individuen Walser und Herbeck hier menschliche *Glücks*-Fälle.

Nicht übersichtlicher wird die Lage, wenn später im Buch dann auch noch Dr. K. einbezogen wird, indem auch er seinen Hut genauso neben sich her in der Hand trägt, wie es Herbeck, der Großvater und Walser tun (cf. DrK 178). Dieser vierte im Bunde ist nun wiederum ein Schriftsteller, auch wohl ein kranker, wenn auch kein im psychiatrischen Sinne ‚verrückter‘ (psychotischer) und kein Anstaltsinsasse (bloß häufiger Sanatoriums-Gast),

⁴⁰ Zu der Auflösung von Unterschieden des sozialen Schicksals im übergreifenden Thema des Ruhestands passt auch die Bemerkung des Erzählers, dass Ernst unter den „übrigen Insassen“ des „Pensionistenheims“, in das er kürzlich gezogen war, „nicht weiter auffiel“ (45). Dies zielt freilich in eher negativem Sinne auf die anthropologische Konstante des Alterns als gleichmachenden Auflösungsprozess. Cf. dazu auch den analeptischen „Olga“-Exkurs (cf. AE 52–54), von dem man sich ja fragen muss, in welcher Beziehung er zu der Episode des Ausflugs mit Herbeck steht, die seinen Rahmen bildet. In der Analepse wird berichtet, wie der Erzähler mit jener Olga ein Altersheim besucht – als Oberbegriff, der Rahmen- und Binnenerzählung verbindet, könnte mithin die Anstaltsexistenz als Lebensform (Altersheim/Psychiatrie) identifiziert werden. Die Inszenierung im Text will aber weniger auf eine ‚allgemeinen und vergleichenden Anstaltssoziologie‘ (wie in Erving Goffmans *Asyle*) hinaus als vielmehr auf eine Relativierung der Grenze zwischen Psychopathologie und Normalbiografie: Schlussendlich kommt man sich selbst auf die eine oder andere Art abhanden, verliert sich der biografische Zusammenhang in der Zeit, ob man nun bloß ‚ganz normal‘ altert oder durch psychische Störungen die eigene Lebenserzählung nicht mehr zu synthetisieren vermag. (Im Grunde ist ein ähnlicher Gedanke in der alten psychiatrischen Bezeichnung für Schizophrenie „Dementia praecox“ impliziert.) Dazu passt auch, dass der Olga-Exkurs eingeleitet wird mit der Erinnerung daran, wie Olga in ein Schulgebäude hineingegangen war (an dem jetzt, 1980, Ernst und der Erzähler vorbeikommen), in dem sie Jahrzehnte früher (in den frühen 1950ern) selbst als Schülerin saß, und daraufhin von einem „Weinkampf ergriffen“ wurde (AE 52): Unfasslich wird die Kontinuität (Identität) der eigenen Person über Jahrzehnte hinweg, die Entfernung vom eigenen früheren Selbst und Leben; die Erinnerung an die Kindheit ist auch für diejenigen, deren psychische Integrität nicht an Traumata zerbrochen ist, aufwühlend, ja verstörend. – Diese melancholischen Reflexion über die Verlusterfahrung des Alterns bildet recht eigentlich den Hintergrund, vor dem sich die Bedeutung der Herbeck-Großvater-Walser-Trias abzeichnet: Sie verkörpern gemeinsam, wie oben im Haupttext dargelegt, einen Typus, ein Ideal, ein heiteres Gegenbild.

jedoch – zum Zeitpunkt der Erzählung – in keiner Hinsicht im Ruhestand.⁴¹ Insofern diese Geste nur einmal visuell repräsentiert (bebildert) wird, wären in der Abb. auf Seite 46 also nicht weniger als vier Gestalten in einem Körper verdichtet.

Zwischen Herbeck und Kafka wird in Sebalds Essay zu Herbecks Texten ein weiterer Bezug explizit hergestellt: über das bei Kafka bekanntlich eindringlich behandelte Thema des Junggesellen. Diesen Aspekt hebt Sebald auch in seinem Essay über Walser sehr hervor. In diese Reihe passt wiederum der Großvater (der übrigens nie direkt mit Kafka in Verbindung gebracht wird) nicht. Da er aber offensichtlich eine wichtige Rolle spielt und man ihn folglich einbeziehen muss, liegt der Schluss nahe, dass das gesuchte Gemeinsame *aller* an der Verdichtung ‚beteiligten‘ Personen auf einer abstrakteren Ebene liegen muss, auf die die *konkrete* der Habitus-Assoziation verweist. Sicherlich handelt es sich um eine im weitesten Sinne ethische Bewertung, die auf so etwas wie einen (durch Galton’sche ‚Überblendung‘ von „Familienähnlichkeiten“) Typus verweist, dem Vorbildfunktion bzw. die Bedeutung eines ethischen Idealtyps zukommt. Man könnte von *Verkörperungen* bestimmter Wertvorstellungen sprechen – bzw. umgekehrt von ‚Prototypen‘ als In- und *Vor-Bilder* (Images) für solche abstrakten Wertbildungen.

Mario Gotterbarm hat es unternommen, eben ein solches abstraktes Wertesystem zu rekonstruieren, das den Gestaltungen des Sebald’schen Oeuvres zugrunde liege. Es handelt sich, soweit ich sehe, um den bislang systematischsten Versuch dieser Art. Am konkreten Beispiel des Herbeck-Walser-Komplexes beschreibt er einen Sebald’schen Tugendkatalog – eine ganz bestimmte, *normative* „Vorstellung von einem vorbildlichen ‚unschuldigen‘ Lebenslauf“⁴² –, der für Gotterbarm, dessen Intentionen gegenüber Sebald äußerst kritische sind, ein starres Schema konstituiert, „das sämtliche oder annähernd sämtliche positiven Kategorien umfasst, die [...] Sebald zu dieser Zeit in seinem Repertoire hatte“ und in das der Andere, hier Herbeck, gewaltsam „gepresst“ werde.⁴³ Eine Person wie Herbeck werde in dieses Schema eingepasst und so als bloßer „Platzhalter benützt“, sodass er bei Sebald „lediglich als abstrakte und austauschbare Figur bestimmter normativer Vorstellungen existiert“.⁴⁴ Der Vorwurf, den Gotterbarm etwas später in seiner großen Sebald-Studie *Die Gewalt des Moralisten* zu einer umfassenden Revision des Gesamtwerks ausbaute, lässt sich auf den Begriff bringen, dass Sebald den *Anderen* nur „als Folie zur Projektion eigener

⁴¹ Vom Schreiben setzte sich Kafka nie zur Ruhe, und im bürgerlichen Sinne pensioniert (von seiner Tätigkeit bei der Arbeiterunfallversicherung) wurde er erst später.

⁴² Gotterbarm 2014: 386.

⁴³ Gotterbarm 2014: 397.

⁴⁴ Ibid.

Vorstellungen“ in Betracht ziehe.⁴⁵ Gotterbarm hat das auf die griffige Formel gebracht, jeder, dem Sebald die ‚Ehre‘ des kritischen Kommentars oder der fiktionalisierenden Verarbeitung im erzählerischen Werk gebe – gleichgültig, ob huldigend oder polemisch –, müsse in ein Prokustesbett steigen. Dem Sebald’schen Werk – dem literaturkritischen wie dem erzählerischen – gebreche es mithin an wirklich hermeneutischem Einfühlungsvermögen und an der Fähigkeit, die Alterität und Individualität des *Anderen* zu erfassen und mit diesem in einen wirklichen Dialog zu treten. Dieser Vorwurf ist gerade in seiner Pauschalität von großer Tragweite für den Diskurs über die literarische Bedeutung von Sebalds Werk, und ich werde ihn in den Schlussbetrachtungen nochmals aufgreifen. An dieser Stelle allerdings sei mit Bezug speziell auf Herbeck (und was mit ihm assoziiert ist) in *SG* vorerst nur Gotterbarms Analyse zu diesem einzelnen Fall weiter betrachtet. In einer etwas ‚gewagten‘ und durchaus inspirierten Interpretation konstruiert (oder *rekonstruiert*) Gotterbarm eine äußerst bizarre Mischperson. Mit Freud (auf den Gotterbarm hier nicht zu sprechen kommt) könnte man zunächst davon ausgehen, dass die Herstellung von Mischpersonen auch den Zweck verfolgen kann, „eine bloß gewünschte Gemeinsamkeit zum Ausdruck zu bringen“ (GW-II/III 327): Das ist zweifelsohne, was Gotterbarm meint. Und sein weiterer Vorwurf (in der Monografie später auf die etwas geläufigen Diagnose des „Narzissmus“ gebracht) ruht auf der Annahme – wiederum mit Freud gesprochen – dass letztlich „jeder Traum die eigene Person behandle“ (327):

Wo im Trauminhalt nicht mein Ich, sondern nur eine fremde Person vorkommt, da darf ich ruhig annehmen, daß mein Ich durch Identifizierung hinter jener Person versteckt ist. [...] Es gibt auch Träume, in denen mein Ich nebst anderen Personen vorkommt, die sich durch Lösung der Identifizierung wiederum als mein Ich enthüllen. [...] Ich kann also mein Ich in einem Traum mehrfach darstellen, das eine Mal direkt, das andere Mal vermittels der Identifizierung mit fremden Personen. Mit mehreren solchen Identifizierungen läßt sich ein ungemein reiches Gedankenmaterial verdichten. (Freud, GW-II/III 238)

Nicht nur neben Herbeck geht das Ich des Erzählers einher, sondern auch *in* ‚Herbeck‘ bzw. „Ernst“ selbst wäre, demzufolge, bloß ein Wunsch-Ich verkörpert. Ein wenig böswillig folgert Gotterbarm: „Ernst Herbeck *und* Robert Walser fehlt in *All'estero* also der eigene Kopf.“⁴⁶ Der Erzähler – der, wie Gotterbarm erinnert, den Namen Sebald trägt – gleiche sich dafür „mimetisch einem Schizophrenen an“: das Herumirren in Wien usw. Und dann gibt es ja noch die Abbildung (ebenfalls in *AE*), die eine Fotokopie des (in Mailand ausgestellten) Passes des

⁴⁵ Gotterbarm 2014: 401.

⁴⁶ Gotterbarm 2014: 402.

Erzählers zeigt, auf dem der Name Sebald zu erkennen ist nebst einem Passfoto, das augenscheinlich das Gesicht des realen Autors zeigt; durch dieses Bild geht auf der Abbildung im Buch ein dicker schwarzer Balken, der Sebalds Gesicht vertikal in zwei Hälften spaltet (cf. SG Abb. S. 129). Dieses verfremdende Element deutet Gotterbarm als eine höchst dubiose, ja übergriffige Identifizierung (oder Appropriation) des autofiktionalen Ichs mit dem Schicksal Herbecks: Die hier buchstäblich visualisierte ‚Spaltung‘ – möglicherweise auch eine Anspielung auf die wörtliche Bedeutung des Begriffs ‚Schizophrenie‘ (etwa „Seelenspaltung“) – bezieht Gotterbarm auf Herbecks Gaumenspalte: „Sebald erschafft sich so ein gespaltenes Gesicht – und wird auch fotografisch zu einem Wunsch-Herbeck“. Auch symbolisch sei der abgebildete Pass Ausweisdokument einer Identitätsbestätigung, aber nicht der alten, sondern einer „neuen Identität“⁴⁷: Sebald habe sich damit (nachdem sein Erzähler-Ich sich in Limone gewünscht hatte, gar keiner Nation oder wenigstens einer anderen als der deutschen anzugehören, und ihm dieser Wunsch in Form des Verlusts des Reisepasses erfüllt wurde) „einen neuen Kopf geschaffen“.⁴⁸ Mit Bezug auf die Erstausgabe (deren Layout von der hier als Zitiergrundlage benutzten Fischer-Taschenbuchausgabe abweicht) von *Schwindel. Gefühle*. präsentiert Gotterbarm eine interpretatorische Synthese, die etwas überzogen anmutet, aber mit Blick auf die Verfahrensästhetik der Traum-Bastelei doch bestechend ist: Die Abbildung des Walser-Oberkörpers sei dort deutlich kleiner als in der späteren Taschenbuchausgabe, das Passbild dagegen größer, sodass das an den Pass geheftete „gespaltene“ Passbild dieselbe Größe wie das unserer Geköpften“ (Walser/Herbeck) hat. Herbeck und Walser haben also „einen neuen Kopf transplantiert bekommen“⁴⁹, und diese ganze komplizierte Operation dient Gotterbarm zufolge nichts anderem als der Selbstinszenierung des Autors.

So wären (bezieht man noch Kafka ein) im Ganzen fünf Personen zu einer einzigen *Mischfigur* verschmolzen, die nach Gotterbarms Deutung zugleich eine *Wunschfigur* wäre. Übrigens nimmt sich diese Figur, wenn man sie einmal probenhalber in einer tatsächlichen Fotomontage zusammensetzt, ziemlich grotesk aus. Was den Großvater betrifft, auf den Gotterbarm nicht eingeht, so würde zu der von letzterem präsentierten Interpretation durchaus passen, dass in SG ja tatsächlich auch der Erzähler selbst über den äußerlichen Habitus mit dem Großvater assoziiert (cf. RP 229 und oben, III/6) und so tatsächlich auch im Text selbst in die Assoziationsreihe einbezogen wird.⁵⁰ Für falsch oder zumindest arg defizient halte ich

⁴⁷ Gotterbarm 2014: 404.

⁴⁸ Gotterbarm 2014: 405.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Uwe Schütte (2014a: 145) meint gar, dass sich auch der private Sebald dem Bild seines Großvaters im äußeren Habitus mit zunehmendem Alter immer weiter anverwandelt habe, was Schütte – mit Bezug auf entsprechende

jedoch die *Erklärung*, die Gotterbarm mitliefert. Denn letztlich bringt er die am Text gewonnenen Befunde auf den Begriff, dass die von ihm beschriebenen ‚Operationen‘ stets dem Wunsch des Autors entsprechen, nicht nur mit Außenseiter-Figuren sich zu identifizieren (was ja im Wesentlichen stimmen mag), sondern sich überdies einen eigenen „Opfer“-Mythos zu erschreiben. Die These hinter dieser Deutung – die Gotterbarm offenbar von allem Anfang verfolgte und die er im Laufe eines ersichtlich langen und intensiven Forschungsprozesses anscheinend nie ernstlich infrage gestellt hat – lautet, dass man die von Gotterbarm konstatierten Schwächen von Sebalds Werk am besten aus einer generationenpsychologischen Charakteristik der „Achtundsechziger“ ableiten könne – „einmal mehr“, wie Gotterbarm symptomatisch formuliert... Er bezieht sich dabei auf die sogenannte „Randgruppenstrategie“. Die Ideen und Wertvorstellungen, denen Sebald als Intellektueller und Autor zeitlebens angehangen habe, seien vom ‚68er‘-Zeitgeist her zu erklären.⁵¹ – Ohne diese ziemlich krude These im Allgemeinen diskutieren zu wollen, sei hier nur in Bezug auf den vorliegenden Primärtext angemerkt, dass Gotterbarms Identifizierung einer übergreifenden semantischen „Opfer“-‚Ökonomie‘ in Sebalds Werk (wenn man das Bild vom „symbolischen Kapital“ auf ein werkumfassendes System überträgt) einer Lektüre des Texts, die diesen nicht bloß als Illustrierung eines abstrahierten und textexternen (bzw. transtextuellen) Wertekatalogs betrachtet, sondern stattdessen die Frage zunächst offen lässt, welche utopischen Reflexionsperspektiven sich am Text aufzeigen ließen, kaum standhält. Nicht nur der im Gesamteindruck auffällig heitere Tonfall der Ausflug-Episode scheint mir dagegen zu sprechen, sondern insb. die Einbeziehung des Großvaters, der ja, wie schon gesagt, als ‚Außenseiter‘ allenfalls im Sinne eines ‚geistesaristokratisch‘ herausragenden und eigenständigen Charakters bezeichnet werden kann und zudem sogar Amtsträger und Respektsperson, in gewissem Sinne durchaus eine Autorität ist und voll im Leben steht. Und insofern man annehmen kann, dass der Großvater eigentlich gleichsam das *Urbild* darstellt, also die Ähnlichkeitsäquation biografisch in der Richtung Großvater → Walser, Herbeck verläuft, wäre der gemeinsame Nenner eben nicht das „Opfer“-Sein, sondern etwas anderes.

Mit diesem Urteil über Gotterbarms 68er-These (der noch in manch anderer Hinsicht zu widersprechen wäre) soll im Übrigen nicht dessen textgestützter Befund entwertet werden, dass die bestimmte (oft durchaus textkonstitutive) literarische Verfahren Sebalds problematisch sind im Hinblick auf den Umgang mit Alterität und Individualität und in einem weiteren Sinne noch allgemeinere Erkenntnishindernisse sozusagen methodisch produzieren.

Ausführungen Sebalds in dem Essay *Die Kunst der Verwandlung* zu Herbert Achternbusch – als Trauerarbeit durch eine spezielle Form von „Ahnenkult“ (‚Verkörperung‘ des bzw. ‚Verwandlung‘ in den Ahnen) deutet.

⁵¹ Gotterbarm 2014: 406.

Dies scheint mir vielmehr die hier untersuchte Problematik im Kern zu berühren, und dieser ‚methodologische‘ Aspekt von Gotterbarms Kritik kann mutatis mutandis von mir übernommen werden (siehe dazu die Schlussbetrachtungen).

Um zum Schluss dieses Abschnitts nochmals die Brücke zu *März* zu schlagen: Auch Kipphardts fiktionales Verfahren im Falle von *März* beruht ja ganz massiv auf einem analogen Vorgang: Dutzende von Krankengeschichten/Patientenbiografien werden selektiv durchforstet nach verwertbarem ‚Material‘, das dann zu einer einzigen fiktiven Biografie montiert wird. Auch bei Kipphardt spielt Herbeck eine besondere Rolle, erscheint aber nicht ‚leibhaftig‘ im Text – auch nicht verborgen hinter der Figur Alexander März –, sondern ist in diesem gleichsam aufgelöst: Was Kipphardt gesellschaftskritisch über die normierten modernen Individuen sagt, stimmt mithin eher noch für die realen Personen, die in seine fiktionale Konstruktion eingingen: Sie sind „nicht mehr erkennbar“, ‚elektrolytisch‘ im Fluss der narrativen Argumentation aufgelöst. Fragmente verschiedenster Lebensgeschichten aus unterschiedlichen Zeiten und Kontexten werden dem Lebenslauf der März-Figur assimiliert und verlieren dabei ihren eigenen Zusammenhang. Die Selektionskriterien und die Prinzipien der Um-/Neu-Motivierung sind dabei (reale, durch Interpretation hergestellte oder durch Veränderung des Materials fabrizierte) *Gemeinsamkeiten* eben der Art, wie sie den Verdichtungen, den Mischbildungen in Freuds Beschreibung der Traumarbeit zugrunde liegen. Auch März ist eine solche Misch- oder Sammelperson, eine Kompositfigur. Die verwendeten authentischen Lebensläufe – zu denen (wie bei Sebald noch der literarische Subtext Hölderlin/Waiblinger) noch literarische und historische Reminiszenzen hinzukommen – werden zunächst auf den offensichtlichen gemeinsamen Nenner der Schizophrenie hin gelesen, dann aber auch nach bestimmten ätiologischen Hypothesen, philosophischen und politischen Prämissen usw. selektiert und ‚übereinandergelegt‘. Das Problem, das nicht nur, wie Gotterbarm primär moniert, ein ethisches (Persönlichkeitsrechte im weiteren Sinne betreffendes), sondern überdies auch ein erkenntnistheoretisches (oder, wenn man so will, erkenntnispraktisches: methodologisches) ist, liegt – bei Kipphardt wie Sebald gleichermaßen – eben darin, dass durch dieses Verfahren „die gemeinsamen Züge“ – seien diese nun tatsächlich vorhanden oder bloß imaginiert bzw. durch künstliche Manipulation hergestellt – „verstärkt hervortreten, die nicht zusammenstimmenden einander auslöschen und im Bilde undeutlich werden“, wie Freud schreibt (GW-II/III 299). Die Verdichtungsoperation „bringt die verschiedenen Komponenten wie übereinander gelegt zur Deckung; dann tritt das Gemeinsame im Gesamtbild deutlich hervor, die widersprechenden Details löschen einander nahezu aus“ (663). Die vierfache Überschreibung des Walser-Fotos in *All'estero*

(Herbeck/Großvater/Ich-Erzähler/Dr. K.) illustriert dies einigermaßen deutlich. So wird an Herbeck auch in *Schwindel. Gefühle.*, wo er namentlich und scheinbar ‚in eigener Person‘ auftritt, eine ganz ähnliche Verdichtungsarbeit *im Text* vollzogen, wie sie bei Kipphardt nur im Hintergrund der Werkgenese nachvollziehbar ist.

[iii.] „Urlaub“ Über das ‚Was‘ und ‚Wie‘ der utopischen Aspekte, die wir in der Herbeck-Episode also weiterhin vermuten wollen, ist damit allerdings noch nicht viel ausgesagt. Schauen wir uns also den weiteren Textverlauf an und achten dabei ganz oberflächlich auf das, was im Text über Herbecks Verhalten und Auftreten und die Interaktion der beiden Hauptdarsteller der Episode gesagt wird.

Auf meinen Vorschlag führen wir mit der Bahn nach Altenberg hinaus, ein paar wenige Kilometer die Donau entlang. Wir waren die einzigen Fahrgäste im Waggon. Draußen im Inundationsgebiet Weiden, Pappeln, Erlen und Eschen, Schrebergärten und Siedlungshäuschen. Ab und zu ein Durchblick aufs Wasser. Ernst ließ das alles wortlos vorbeiziehen. Vom offenen Fenster wehte die Luft ihm um die Stirn. Die Lider hatte er über die großen Augen halb gesenkt. Das seltsame Wort Urlaub fiel mir ein. Urlaubstag, Urlaubswetter. In den Urlaub fahren. Im Urlaub sein. Urlaub. Ein Leben lang. (AE 46/57)

Abgesehen von der flüchtigen, luftig-lichten Atmosphäre, die in dieser zügig-zugigen Fahrtschilderung vermittelt wird und die den konnotativen Werten des Wortes *Ausflug* genau entspricht, wäre dieser kurzen Passage an ethischer Vorbildlichkeit wohl nicht viel mehr zu entnehmen als die reichlich abgedroschene Binsenweisheit vom ‚Gemeinsam-Schweigen-Können‘ oder etwas der Redensart ‚Stille Wasser sind tief‘ Entsprechendes. „Ernst“ ist eben so ein Poet, der, wiewohl Mann des Wortes, nicht ständig alles live be-sprechen muss. Konzentrieren wir uns, da Herbeck schweigt und solches Schweigen bekanntlich nicht ergründet werden will, also auf die Reflexion des Erzählers. Verschiedene Kommentatoren habe diese kleine Strudelbildung um das Wort „Urlaub“ als eine Art mimetische Nachbildung ‚schizophrener‘ Sprachprodukte gedeutet, namentlich Etzler (eher affirmativ) und Gotterbarm (kritisch-ablehnend). Es handelt sich jedenfalls um eine Art Ergründung eines einzelnen Wortes durch die Aufzählung stereotyper Wendungen, in denen es auftaucht – eine Technik, die von Herbeck auch als Vermeidungsstrategie benutzt wurde (nach der reizvollen Interpretation von Gisela Steinlechner), wenn er einmal keine Lust hatte, das ihm aufgebundene Gedicht-Thema zu behandeln. Von Interesse ist dieses kurze Stück – wenn man der Deutung folgend will (wozu ich allerdings eher nicht neige) – ‚Schizo-Lyrik‘ im

Prosafluss im vorliegenden Zusammenhang insb. deswegen, weil mit „In den Urlaub fahren“ ja einer der kulturkritischen Kernaspekte von *Schwindel. Gefühle.* angesprochen ist: Mobilität und Tourismus. Hinzu kommt, dass das Wort „Urlaub“ etymologisch von ‚erlauben‘ kommt (also eigtl. ‚Erlaubnis‘ bedeutet) und sich auf hierarchische Abhängigkeits- und Dienstverhältnisse bezieht. Und zumal in Deutschland kommt dem „Urlaub“ im kleinbürgerlichen Wertekanon eine herausragende Bedeutung zu, es handelt sich sozusagen um einen überstark ‚besetzten‘ Vorstellungskomplex. Die spezifisch kleinbürgerliche Form des Urlaubmachens wurde in Deutschland eigentlich mit der Nazi-Herrschaft institutionalisiert und entwickelte sich dann in der Nachkriegszeit in einer charakteristischen Weise weiter, die nach Sebalds Ansicht deutlich pathologische Züge trägt. In gewisser Hinsicht überschneidet sich die Genese dieses kollektivkulturellen Komplexes mit der biografischen Vor- und Urgeschichte des autofiktionalen Narrativs in *SG*. Der damit verbundenen Form des Tourismus steht Sebalds Erzähler, wie insg. den Manifestationen postfaschistischer Kleinbürgerkultur, pauschal ablehnend gegenüber. Neben dem ironischen Klang, den vor diesem Hintergrund und in diesem Kontext die Umkreisung des Wortes „Urlaub“ annimmt, liegt aber auch so etwas wie eine Beschwörung des Wunderbaren oder Wundersamen in der Wiederholung des „seltsamen“ Worts. Im Herbeck-Essay zitiert Sebald eine Stelle aus Freuds Abhandlung *Das Unbewusste*, derzufolge „die Besetzung der Wortvorstellung den ersten der Herstellungs- oder Heilungsversuche darstellt, welche das klinische Bild der Schizophrenie so auffällig beherrschen“ (GW-X 302). „Diese Bemühungen“, so Freud weiter, „wollen die verlorenen Objekte wieder gewinnen, und es mag wohl sein, daß sie in dieser Absicht den Weg zum Objekt über den Wortanteil desselben einschlagen“ – Sebald zitiert nur diesen Teil, bei Freud folgt noch ein Halbsatz: „wobei sie sich aber dann mit den Worten an Stelle der Dinge begnügen müssen“ (302). Es könnte also auch gelesen werden als gleichsam ein Versuch, durch die ‚Besetzung‘ des Wortes „Urlaub“ (anstelle der dekadenten, im kulturellen Mainstream tief verankerten Wortvorstellung, die einen zivilisatorischen Standards von ‚Freizügigkeit‘, der in seinen Konsequenzen destruktiv ist, als geradezu ein verbrieftes Recht einfordert) die utopische Verheißung, die in den kollektiven Vorstellungen von ‚Urlaubmachen‘ nur als ein entfernter und entstellter Anklang noch vorhanden ist, wiederzugewinnen. – Die Schlussworte der kleinen syntaktischen Entgleisung – „Urlaub. Ein Leben lang.“ – lassen sich freilich offenkundig auch auf Herbecks besondere Lebenssituation beziehen, also auf die durch das psychische Fallissement gleichsam erworbene ‚Beurlaubung‘ vom ‚Leben‘ im Sinne jener *vita activa*, die wir in einer äußerst fragwürdigen Generalisierung gewohnheitsmäßig oft als ‚das Leben‘ schlechthin

bezeichnen.⁵² „Wir Lebenden haben nur eine / Pflicht; – die Zeit zu verwerten. / Man läuft Schlittschuh – den Tag / hinein. Man spielt einen schönen / Fußball; und schaut interessiert / zu“, hat Herbeck einmal geschrieben (HGT 144). Der Erzähler, der bei aller Freizügigkeit doch wohl noch irgendwo (bzw. nicht *irgendwo*, sondern in einer bewussten ostenglischen Grafschaft) bürgerliche Verpflichtungen zu haben scheint, spielt hier also abermals mit dem Gedanken an die utopischen Aussichten, die sich vielleicht eröffnen würden jenseits des Totalzusammenbruchs der psychischen Identität, des Abgrunds der dauerhaft-*irreversiblen Denormalisierung*, vor dem die meisten von uns doch zurückschrecken, wenn sie ihm auf ihren Explorationsfahrten zu nahe kommen. Selbst einen recht partiellen Zusammenbruch wie das Hinschmeißen einer Doktorarbeit verstattet man sich in aller Regel nicht, solange noch irgendwelche letzten Kraftreserven vorhanden sind, die zur Fortsetzung unseres selbstzerstörerischen (gewiss doch: auch icherhaltenden) Werks ausgebeutet werden können.

[iii.] Die Kunst des Fliegens / Briefmarkensammeln Auf die Beschreibung des *Ausblicks* vom „Greifenstein“ und die daran anschließenden fortschrittskritischen Reflexionen bin ich bereits weiter oben eingegangen. An die dort zitierte atmosphärische Schilderung schließt sich im Text ein recht kursorischer Bericht über das Tun oder vielmehr Lassen der beiden Ausflügler und die wenigen Worte, die sie miteinander wechseln.

Ernst war mitunter sehr weit entfernt. Minutenlang ließ er die Gabel senkrecht in seiner Mehlspeise stecken. Marken, sagte er zwischenhinein einmal, habe er früher gesammelt, österreichische, Schweizer und argentinische. Dann rauchte er stillschweigend noch eine Zigarette und wiederholte, als er sie ausmachte und wie in Verwunderung über sein ganzes vergangenes Leben, das ihm vielleicht allzu ausländisch vorkommende Wort ‚argentinische‘. Viel hätte, glaube ich, an diesem Vormittag nicht gefehlt, und wir hätten beide das Fliegen gelernt, oder ich zumindest, was man braucht für einen ordentlichen Absturz. Aber die günstigsten Augenblicke versäumen wir immer. (AE 49)

Mit dem „Absturz“, den verfehlt zu haben der Erzähler bedauert, dürfte wohl wiederum der gemeint sein, den der andere bereits hinter sich hat. Jedenfalls wird hier doch einigermaßen direkt gesagt, dass man von „Ernst“ etwas lernen könne. *Der* hat nämlich, „was es braucht“. Was von seinem konkreten Verhalten mitgeteilt wird, ist allerdings nicht sonderlich auffällig.

⁵² „Leben heißt wirksam seyn, seine Zeit mit nützlichen Dingen nach den Umständen unseres Stands und Berufs anfüllen; Müßiggang, wir mögen schlafen oder wachen, ist also moralisches Nichtleben“: So heißt es in einem Beitrag aus der pädagogischen Kinderzeitschrift *Der Kinderfreund* (hrsg. v. Christian Felix Weiße, 1775–1782; hier zit. n. Wild 2008: 56).

Erinnert man sich daran, dass Sebald in der Einleitung zu seinem Herbeck-Essay sein eigenes Vorhaben nachdrücklich abgrenzt gegen die im literarischen Umgang mit dem Thema Psychose „noch immer“ vorherrschende „Haltung, die am Exzentrischen sich ergötzt auf Kosten dessen, der daran leidet“ (BU 132) – und dazu Kipphardts *März* als Negativbeispiel nennt (cf. die Anmerkungen 3 S. 196 und 2 S. 195 in den Endnoten) –, so erscheint seine eigene Darstellung Herbecks als ein bewusster Gegenentwurf. Sebald fügt der Bemerkung (deren Berechtigung hinsichtlich *März* wir an dieser Stelle nicht beurteilen wollen) noch ein Zitat aus Walter Benjamins Essay *Der Surrealismus* an: „Es bringt uns nämlich nicht weiter, [...] wenn wir die rätselhafte Seite am Rätselhaften pathetisch oder fanatisch unterstreichen; vielmehr durchdringen wir das Geheimnis nur in dem Grade, als wir es im Alltäglichen wiederfinden“⁵³ (BU 132). Der unspektakuläre Gehalt des Sebald'schen Ausflugs mit Ernst Herbeck kann wohl vor diesem Hintergrund verstanden werden. Ein Gegensatz besteht aber nicht nur zu fulminanteren Darstellungen psychotischer Exzentrik, sondern auch zu anderen „sympathischen Begegnungen des Erzählers“ (Gotterbarm) im Sebalds Werk, auch in *Schwindel. Gefühle.*: Wie vielfach angemerkt wurde, bestehen die positiv-zwischenmenschlichen Kontakte, die der Sebald'sche Ich-Erzähler pflegt, zum allergrößten Teil in platonisch-,homosexueller‘ Zweisamkeit mit anderen erwachsenen (oft etwas älteren) Männern – man könnte von intellektuellen Männerfreundschaften sprechen. Solche Figuren sind in *Schwindel. Gefühle.* der Venezianer Malachio, eine spontane Reisebekanntschaft, und Salvatore Altamura, den der Erzähler offenbar schon länger, von früher her kennt (der Leser erfährt darüber nichts). Diese zeitweiligen Begleiter des Erzählers sind i. d. R. entweder bereits im Ruhestand oder gehen einer ‚geistigen‘, oft akademischen Tätigkeit nach – Malachio ist Astrophysiker, Salvatore Journalist. Sie machen ihre Arbeit, sind auf ihre Weise ins ‚System‘ integriert, kultivieren dabei aber einen gewissen Abstand, stehen ‚am Rande‘, „etwas abseits“, wie Sebald gern formuliert, nicht geradezu exzentrisch, aber mit einem gewissen Reflexionsabstand. Häufig sind es Junggesellen. Auch eine Figur wie Lukas Ambroser in *Il ritorno in patria* gehört zu diesem Typus – Lukas ist (wegen Krankheit) frühpensionierter Handwerker, dessen Weltsicht mit der melancholischen Gedankenwelt des Erzähler ohne Weiteres zum Einklang gebracht werden kann (eine an Thomas Bernhard erinnernde Konstellation: der berufsmäßige „Geistesmensch“ und der ‚einfache Arbeiter‘, in einer Art wesensmäßigem Einverständnis). Typisch ist jedenfalls, dass diese Geistesverwandten und platonischen Männerbekanntschaften in ihren Ansichten und ihrer Haltung zum ‚Ganzen‘ sehr weitgehend mit dem Erzähler übereinstimmen, dass es sich auf

⁵³ Quellenangabe Sebalds: *Angelus Novus* (Frankfurt 1966) S. 212 f.

die eine oder andere Art um Melancholiker oder zumindest Individuen mit ausgeprägter Reflexionsneigung handelt. Und sie fungieren in erster Linie als *Gesprächspartner*: Fast ausnahmslos besteht der Verkehr darin, dass *geredet* wird, und meistens hat die Form des Gesprächs etwas von einem ‚Dialog in Monologen‘, wobei häufig vor allem der andere längere Ausführungen macht (siehe in *SG* v. a. Salvatore), die dem Erzähler eine ‚höhere‘ oder weitere Perspektive eröffnen, einen „synoptischen Blick“ auf das ‚Ganze‘.⁵⁴ Herbeck, der ansonsten natürlich in diese Reihe der Begleiter und Männerfreunde gehört, fällt aus dieser insofern heraus, als er sich eben nicht in langen Betrachtungen ergeht – selbst dieses letzte korrumpierende Bedürfnis scheint er überwunden zu haben. Abgesehen von dem uneingestandenem Bedürfnis nach mitmenschlicher Zuwendung habe „Alexander“, also Herbeck, seit langem nur mehr zwei Bedürfnisse: Kaffee und Zigaretten, schrieb Leo Navratil an Kipphardt (M-A 245 f.). Das sind zwar ökologisch und politisch-ökonomisch nicht eben ‚neutrale‘ Konsumgüter (früher hätte man gesagt Kolonialwaren), aber rein phänomenologisch-ästhetisch betrachtet doch recht hoch-, sozusagen über dem profanen Nahrungsbedürfnis (dem „Ernst“, nach der Darstellung des Erzählers zu urteilen, anscheinend nur die nötigsten Zugeständnisse noch macht) stehende, in einem mythologischen System der Konsummittel wie dem von Lévi-Strauss an den Indianermythen aufgezeigten wohl schon dem Bereich des Geistig-Ätherischen zuzuordnende Substanzen. Weniger schädlich einerseits als die noch weitergehende Vergeistigung des reinen Nachdenkens, die letztlich doch bloß eitle Ambition des Erkenntnisstrebens, andererseits schneller und effizienter zum Tod führend als dieses langsame Sich-Zugrunde-Richten, ist die Konzentration auf die Verwandlung der organischen Pflanzenmaterie in Zigarettenrauch als hauptsächliche Beschäftigung des aus dem Verkehr der *vita activa* gezogenen Asylbewohners eine zugleich asketische und suchtverfallene, also gewissermaßen vollendet paradoxe, in einem Wort: vorbildliche Tätigkeit, die der Erzähler daher mit Interesse betrachtet. Die Kunst des Fliegens besteht natürlich nicht im Besteigen einer tonnenschweren Maschine, und selbst das Kunststück der Levitation eigentlich auch nicht darin, selbst abzuheben, sondern mit dem Rauch aufzusteigen und – wie die Blätter, die den Aufwind finden und über dem Laubmeer des Donau-Auwaldes in höchste Höhen steigen – sich irgendwo in dünner Luft zu verlieren. „Wie ein Adler fliehet der Rauch der Zigarette“, heißt es in einem Gedicht von Herbeck, „Wohl der Kopf und ganz allein das Auge“ (HGT 63).

Wenn Herbeck sich auch weder in Reflexions-Monologen oder kulturpessimistischen Tiraden ergeht (wie es die meisten anderen zeitweiligen Begleiter des Erzählers tun), so

⁵⁴ So sieht der Astrophysiker Malachio „alles aus der größten Entfernung“ – „nicht nur die Sterne“ (AE 70).

nimmt in dem Bericht des Erzählers von dem gemeinsamen Ausflugs gleichwohl die Mitteilung der spärlichen Aussprüche seines Gegenübers eine zentrale Rolle ein. Die anscheinend unvermittelt „zwischenhinein“ ins Schweigen geäußerte Reminiszenz, dass er früher Briefmarken gesammelt habe, wird, glaube ich, vollends erst verständlich (im Hinblick auf ihre Bedeutung im Textgefüge, meine ich), wenn man sie im Zusammenhang mit einem Traum liest, den der Erzähler unmittelbar nach seinem Treffen mit Herbeck im Zug nach Venedig träumt – aber diesen werde ich weiter unten in anderem Zusammenhang behandeln. Soviel aber hier schon mal: Die verwunderte Wiederholung des Signifikanten ‚argentinische‘ ließe sich nicht zuletzt auf den realen Umstand beziehen, dass für einen Menschen wie Ernst Herbeck, der den größten Teil seines Lebens an einem einzigen Ort, in der psychiatrischen Anstalt bei Klosterneuburg verbracht und Österreich, ja selbst die engere regionale Heimat kaum je verlassen hat, Argentinien wahrscheinlich tatsächlich ein nahezu jenseitiges, in allerfernster Ferne liegendes Land darstellt. Das Rätselhafte an einem Menschenleben wird so (wenn man die von Sebald zitierten Reflexion Benjamins noch einmal heranzieht) in der alltäglichen Erfahrung gefunden, dass einer sich selbst und den Gewohnheiten, die ein Leben ausmachen, über die Jahre fremd und wunderlich wird. Im Gegensatz zu den anderen, den meisten (uns), die ständig überall in der Welt herumreisen mit Flugzeugen und allen möglichen Transportmitteln und deren Aufmerksamkeit und Wahrnehmungsfähigkeit dabei den vorbeiziehenden Wirklichkeiten kaum gewachsen ist, hat der arme Anstaltspatient noch Begriffe von Entfernungen, die einer biosemiotisch geeichten – also in gewisser Hinsicht: ‚eigentlich normalen‘ – Raumsemantik entsprechen. Das Briefmarkensammeln – eine Tätigkeit ja übrigens mit Potenzial zur Wahnsinnsentwicklung in vielfacher Hinsicht, die aber im kollektiven Bewusstsein vor allem die Konnotation eines ‚spießigen‘ Hobbys hat – wird so zu einer mit dem Wunderbaren unmittelbar korrespondierenden Tätigkeit, eine Verwandlung des Trivialen, die eins der wesentlichsten Prinzipien ästhetischer Utopik darstellt. Statt leibhaftig in der Welt herumzureisen, sich mit den Marken beschäftigen, die den leibhaftigen Verkehr der Worte über Ozeane und Kontinente hinweg freimachen. Das kann man auf den Satz des (ja oft wenig aus seinen Fiaskos lernenden bzw. bei der praktischen Umsetzung seiner besseren Einsichten versagenden) Erzählers beziehen, er fühle auf Reisen oft, dass er lieber zuhause bei seinen Landkarten und Fahrplänen hätte bleiben sollen (AE 62). Im Übrigen ist ja, wie es im Text heißt, Ernst „mitunter sehr weit entfernt“, sodass sich das Aufsuchen der von den Toponymen verheißenen Fernen erübrigt. Die Ferne und die Heimat zugleich, in die das Gelegenheitswerk des „Dichters Alexander“ weist, ist ein in der Sprache

geschaffener ‚luftiger Staat‘⁵⁵, und das Prinzip der Aeronautik, mit der man dorthin gelangt, ist die „Besetzung der Wortvorstellung“.

[iv.] **Einkehr: Rauchen & Gespräche** Diese Überlegungen lassen sich nahtlos fortsetzen bei der Betrachtung dessen, was im Rahmen der zweiten Einkehr der beiden Ausflügler berichtet wird. Dazwischen liegt aber noch ein Text- bzw. Wegabschnitt, auf den ich z. T. an anderer Stelle schon eingegangen bin – siehe Kap. IV/7 (der Abschnitt über die Durchquerung von Kritzendorf); ansonsten wäre von dem Rückweg der beiden Ausflügler von Altenberg nach Klosterneuburg vor allem noch ein merkwürdiges Gebäude zu erwähnen, an dem die beiden vorbeikommen (cf. AE 51). Ich will dies hier aber zurückstellen und erst im folgenden Abschnitt darauf zu sprechen kommen, weil die im Text nachfolgende Episode der Mittags-Einkehr sich, wie gesagt, direkt an das vorhin Gesagte anschließen lässt. Zur Orientierung: Die beiden Wanderer sind nun wieder in Klosterneuburg angekommen und kehren nun – nach einer als gefährvolles Abenteuer geschilderten Straßenüberquerung im „infernalen Kleinstadtverkehr“ (54) – in einer Wirtschaft ein. Im Einklang mit dem oben Gesagten verzichtet Ernst diesmal (nachdem vermutlich schon die Mehlspeise im Greifenstein-Aussichtslokal unaufgegessen abgeräumt wurde) gleich ganz „darauf, etwas zu essen, und nahm sich stattdessen lieber eine der Zigaretten, die ich ihm anbot“ (55).

Ein paarmal wendete er mit einer gewissen Wertschätzung das Päckchen mit der englischen Beschriftung in seiner Hand. Tief und kennerisch zog er den Rauch ein. Die Zigarette, hatte er in einem seiner Gedichte einmal geschrieben,

ist ein Monopol und muß
geraucht werden. Auf Dasssie
in Flammen aufgeht.

Und nachdem er den ersten Zug aus seinem Bierglas getan hatte, sagte er, indem er es absetzte, es habe ihm heute Nacht von englischen Pfadfindern geträumt.⁵⁶ (AE 55 f.)

Das Augenmerk sei zunächst auf das in den Text eingerückte Herbeck-Gedicht gerichtet: Es fällt im vorliegenden Kontext schwer, hier nicht (auch) so etwas wie einen impliziten, gleichwohl ‚direkten‘ Bezug zu Kipphardts *März* zu sehen, genauer: einen Gegen-

⁵⁵ Cf. das „apokryphe“, Hölderlin zugeschriebene Gedicht, das Adorno in seinem Nachwort zu Benjamins *Berliner Kindheit um 1900* zitiert (Adorno 2012: 112 f.).

⁵⁶ In der Sekundärliteratur wurde verschiedentlich angemerkt, wie genau bis in einzelne Details (Einkehr mit Biertrinken etc.) diese Szene – wie die ganze Episode – nach der Machart von Carl Seeligs Ausflugsberichten in dessen *Wanderungen mit Robert Walser* modelliert sei.

Inszenierung zu der Eröffnungs- (im Film) bzw. Rahmenszene (im Roman) und die zentrale konzeptionelle Bedeutung, die darin dem Herbeck-Gedicht *Die Zigarrette* (bei Kipphardt „Die Zigarette“) zukommt. Freilich war das Rauchen sozusagen eins der bestimmenden Merkmale, geradezu eine Art Markenzeichen der Person Herbecks, durch die schiere tagfüllende Bedeutung, die dem Rauchen in dessen Anstaltsdasein zukam (ein freilich durchaus überindividuelles, objektives Phänomen, dem in der Ethologie von Asyl- und sonstigen ‚kaltgestellten‘ Existenzen allgemeine Bedeutung zukommt); das Thema Rauchen bzw. Zigaretten lag sozusagen auf der Hand, sodass man in der Präsenz dieses Themas bei Sebald nicht unbedingt eine spezifisch literarische Referenz sehen muss, sondern es auf die Wirklichkeit selbst (den Referenten) zurückführen könnte. Aufgrund der herausragenden Bedeutung aber, die dem Gedicht von der Zi(e)ga(r)rette im kompositorischen Aufbau von *März* zukommt, und zumal Sebald an *März* gerade die „Heroisierung der Geisteskrankheit“, die Christus-Symbolik und die pathetische „Ausgestaltung“ des Themas (BU 195) besonders kritisiert hatte – was man u. a. auf den Selbstmord-Schluss beziehen könnte und damit auf die Deutung, die das Herbeck-Gedicht in *März* erhält –, liegt es aber doch nahe, einen Bezug auf Kipphardt darin zu sehen, wenn nun auch bei Sebald ein Gedicht Herbecks mit dem Titel *Die Zigarrette* prominent im Text platziert wird, und zwar ein *anderes* als das von Kipphardt verwendete. Es ist jedenfalls sehr bezeichnend, wie mit dem von Sebald ausgewählten Gedicht ganz andere Qualitäten als die ‚pathetischen‘ (buchstäblich) ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt werden: die onomatopoetische (das Zischen des Verbrennvorgangs konnotierende) Zusammenziehung „Dasssie“, die Umdeutung des Begriffs „Monopol“ (mit dem sich Herbeck höchstwahrscheinlich auf das österreichische Tabakmonopol bezieht, der im Gedicht aber eher nach einem persönlichen oder kulturellen Privileg gilt). Überdies endet auch dieses Gedicht mit einem ‚pyromanischen Finale‘, dessen Großartigkeit, im Gegensatz zu der Inszenierung in *März*, im Miniaturmaßstab des ‚Glimmstängels‘ abbrennt. Die Forderung, die alteritären Qualitäten des ‚Wahnsinns‘ „im Alltäglichen wiederzufinden“, wäre somit in dieser Kontrafaktur zum März’schen Zigaretten-Drama mustergültig umgesetzt.

Ähnliches könnte man vielleicht auch über den Traum sagen, von dem Herbeck erzählt, ohne dass ich freilich behaupten wollte, es handelte sich auch bei diesem geradezu um ein Pendant zu einem bestimmten Traum in *März* (dem pathetischen von der Schwester etwa) oder auch nur ganz allgemein zu der Art, in der in *März* Träume behandelt werden. Doch auch hier fällt die Beiläufigkeit auf, mit der des Traums erwähnt wird – man kann ja eigentlich kaum sagen, dass Herbeck hier einen Traum ‚erzähle‘ – er wird, wie alles, ganz knapp denotiert. In der tatsächlichen zwischenmenschlich-mündlichen Direktkommunikation

ist der Dichter Alexander alles andere als eloquent, und die utopische Möglichkeit, die er repräsentiert, liegt nicht sowohl im platten Pathos des Schweigens als in der Emigration in die Schrift, wo die kreative Spontanität des schwer beschädigten (das Schweigen kommt ja nicht etwa aus ‚Weisheit‘, sondern aus der seelischen Krankheit) Subjekts ein „Gebiet intensivster Lebendigkeit“ schafft (Navratil, zit. in BU 133).

Der Traum von den englischen Pfadfindern gibt nun dem Erzähler ein Stichwort, auf das hin er, unbeschadet seines Wohlgefallens am Kommunikationsstil Ernsts, in seiner eigenen Manier ein wenig episch ausholen und monologisieren kann.

Was ich ihm, daran anschließend, von England erzählte, von der englischen Grafschaft, in der ich wohne, von den weiten Weizenfeldern, die sich im Herbst in ein unabsehbares braunes Ödland verwandeln, von den Wasserläufen, in die die Flut das Meer hinauftreibt, und von den Überschwemmungen, die dort immer wieder vorkommen, so daß man, wie vormals die Ägypter, im Kahn auf den Feldern herumfahren kann, all das hörte Ernst sich an mit dem geduldigen Desinteresse eines Menschen, dem das, was ihm mitgeteilt wird, die längste Zeit schon bis in die Einzelheiten bekannt ist. (AE 56)

Diese eigentlich doch recht schöne, stimmungsvolle Evokation des ostenglischen ‚Exils‘ mutet auf ihre Art leicht utopisch an, Bild einer Art Asyl des süddeutschen Gebirgsmenschen im Flachen. Das Desinteresse Ernsts allerdings geradezu als eine vorbildliche Haltung zu lesen, geht mir allerdings zu weit – es liefe im Zusammenklang mit der Verklärung des Schweigens, der asketischen Bedürfnislosigkeit und „Bescheidenheit“ des zur Bescheidenheit de facto ja Gezwungenen und dem Traum vom ewigen „Urlaub“ (also der Utopie des Nichtstuns) ja hinaus auf eine Art Nirwana-Vorstellung, eine etwas ‚fernöstlich‘, buddhistisch- taoistisch angehauchte Philosophie, in der Herbeck jenen Urzustand verkörpern würde, wie ihn in einem von Zhuangzi erzählten allegorischen Mythos der König Urdunkel, der Kaiser der Mitte, repräsentiert, bevor ihm von zwei wohlmeinenden Nachbarkaisern (Flugs und Stracks, den Kaisern des Süd- und Nordmeers) sieben Löcher in den vormals ganz verschlossenen Kopf gebohrt werden – jene sieben, die die Menschen zum Sehen, Hören, Riechen, Essen und Atmen haben –, woraufhin Urdunkel tot umfällt.⁵⁷ Gegen eine solche Deutung spricht allein schon die Wertschätzung, die in Sebalds Werk der

⁵⁷ Es handelt sich um das siebte Stück des VII. Buchs in *Das Buch vom südlichen Blütenland*, hier referiert nach Debon 2005: 7. – Bemerkenswert scheint mir im vorliegenden Zusammenhang, dass dieser Mythos dem doch dezidiert wissenschaftlich gemeinten theoretischen Szenario Freuds ähnelt, das den Urzustand des psychischen Organismus als einen vollständig im Unbewussten aufgehenden, in sich geschlossenen Kreislauf (Freud nennt als Beispiel das Hühnerei) annimmt, der dann erst durch die Notwendigkeit der Auseinandersetzung mit der Außenwelt durchbrochen werde – wodurch bekanntlich das Realitätsprinzip in Kraft tritt, das Ich geboren wird und das unausgesetzte Konfliktgeschehen seinen Lauf nimmt...

Wahrnehmungsfähigkeit, dem *Sehen* und *Schauen* zukommt, für das man ja schon mal zwei der todbringenden Löcher braucht. Eine allzu hagiografische Darstellung des Schizos Ernst wird ja ebenfalls durch die Betonung der paar weltlichen Bedürfnisse und Leidenschaften vermieden, die dieser sich doch bewahrt hat (und zu deren Befriedigung es weiterer Kopflöcher bedarf). Man kann also vielleicht annehmen, dass Herbecks Desinteresse nicht prinzipiell ist, sondern tatsächlich daher rühre, dass ihm das alles längst bekannt ist; da er keine *englischen* Marken gesammelt hat, könnte man etwa vermuten, dass er es im Lexikon gelesen habe.

Wie um die Differenzmarkierung gegen Kipphardt noch weiterzutreiben, platziert Sebald schließlich im Text noch eine Abbildung, die augenscheinlich eine Seite aus seinem Notizbuch zeigt, in das Herbeck ihm auf Bitte etwas geschrieben hat – eine Art persönliche Widmung wie im Poesiealbum, mit der Sebald in der Tat seine intime Nähe zu Herbeck (im Gegensatz zu Kipphardt, der „Alexander“ nie persönlich getroffen hat) etwas indezent zu beglaubigen scheint. Zumindest könnte man auch diesen fotokopierten Authentizitätsbeleg auf die Plagiatsdebatte beziehen, die Kipphardts Umgang mit Herbecks Texten nach sich gezogen hatte (worauf Sebalds Kommentar, zu Ungunsten Kipphardts, ebenfalls kurz Bezug nimmt, cf. BU 195). Wenn in Sebalds Text (cf. Abb. SG S. 56) in Herbecks eigener Handschrift und signiert mit „30. Oktober 1980 / Ernst Herbeck“ jener Eintrag ins ‚Poesiealbum‘ des Erzählers als fotokopiertes Dokument in seiner Materialität einmontiert wird, so könnte man als Intention hinter dieser Gestaltung einen impliziten Kommentar auf die Verwertungspraxis Kipphardts sehen, die Sebald als usurpatorische literarische Umschreibung bezeichnet (eine Praxis, die er selber freilich ausgiebig an unzähligen anderen Stellen).

Der Text dieses faksimilierten Albumeintrags, der mit „England“ überschrieben ist, lautet nun: „England ist bekanntlich eine Insel für sich. Wenn man nach England reisen will braucht man einen ganzen Tag.“ (AE Abb. S. 56) – Die utopische Qualität „Englands“ wird dadurch subtil doch noch von Herbeck bestätigt (Utopia ist ja von alters her eine Insel), der übrigens, wie Navratil mitteilt, noch von der Handelsschule her, die er in seiner präpsychotischen Zeit besucht hatte, gut Englisch konnte und mit Freude Fremdsprachen lernte. Wiederum erweist sich Herbeck hier als ein exemplarisch und vorbildlich Reisender, der noch Begriffe und Maßstäbe hat, die von einem gesunden Geografie-Empfinden zeugen im Unterschied zu dem buchstäblich entarteten Raumgefühl der Zeitgenossen, und also weiß, was eine Tagesreise bedeutet. Damit erscheint die Figur „Ernst Herbeck“ in der Tat, wie Gotterbarm konstatiert, als ein „unschuldiger Mensch“ in gewissem Sinne. Aber eine *genaue*

Lektüre des Texts qualifiziert diesen Befund zumindest dahingehend, dass hier weniger ein identifikatorischer⁵⁸ Opfer-Mythos konstruiert oder der Topos vom Wahnsinnigen als Seher und Heiliger fortgeschrieben, als vielmehr ein Beispiel-Fall entworfen wird für eine undramatische Alterität, die sich zu den großen kollektiven Problemen der Gegenwart auf eine Weise verhält, die ein Entkommen aus dem Verhängniszusammenhang des individuellen Glücksstrebens denkbar macht.

[v.] **Schauspielerei & Zirkus** Bleibt noch die Abschiedsszene, die ich hier in direkter Zusammenschau mit einer etwas früher im Erzählungsverlauf platzierten Szene betrachte. Letztere findet auf dem Rückweg nach Klosterneuburg statt und besteht darin, dass die beiden Wanderer an einer Schule vorbeikommen, in der die Kinder gerade singen:

Am schönsten die, denen es nicht recht gelang, den Bogen der Melodie einzuhalten. Ernst blieb stehen, kehrte sich, als wären wir miteinander in einem Theaterstück, mir zu und sprach in einer Art Bühnendeutsch den, wie es mir schien, vor langer Zeit irgend einmal auswendig gelernten Satz: Es klingt sehr schön durch die Luft und erhebt einem das Herz. (AE 51/52)

Beim Abschied dann:

lüftete Ernst seinen Hut und machte, auf den Fußspitzen stehend und leicht vornübergebeugt, eine gezirkelte Bewegung, um im Abgang den Hut wieder aufzusetzen, das Ganze ein Kinderspiel und ein schweres Kunststück in einem. Es erinnerte mich dies, wie schon die Art, in der er mich am Morgen begrüßt hatte, an jemanden, der lange Jahre beim Zirkus gewesen ist. (AE 57)

Die semantische Sphäre des Zirkus wird also hier zuletzt als traditionelle Gegen-Welt aufgerufen und Herbeck damit der Familie der artistischen Luftmenschen zugeordnet. Das ‚schauspielerische‘ Wesen des Psychotikers ist ein Topos im psychopathologischen Diskurs. So wird etwa in der Robert-Walser-Biografie von Mächler ein Statement des Psychiaters Theodor Spoerri zitiert, der Walser in der Herisauer Klinik persönlich examiniert hatte; dieser äußerte im Gespräch mit dem Walser-Herausgeber Jochen Greven den Eindruck, Walsers Auftreten habe ihn sehr an die überlieferten Berichte über den kranken Hölderlin erinnert, ja man könne vielleicht gar von einer mehr oder weniger bewussten „Hölderlin-Imitatio“

⁵⁸ Wie ich gezeigt habe, gibt es – bei aller Duzfreund-Inszenierung, die man schon ein wenig skeptisch sehen sollte – doch auch Aspekte, in denen der Erzähler sich von Herbeck markant unterscheidet und als ungleich darstellt.

sprechen bzw. ganz allgemein davon, dass einer die *Rolle* des Verrückten spiele. Was allerdings nicht bedeute, dass einer nicht zugleich wirklich und ernstlich krank ist...⁵⁹ Auch März äußert in dem Dialog um die inszenierte Kreuzigungsszene etwas sehr ähnliches: Man spiele *zugleich* seine Rolle und blute dabei doch auch ganz wirklich (M 12). Und Sebald selbst geht auf dieses Problem in einem eher ethnologisch-anthropologischen Kontext ein, wenn er anlässlich der extremen Theatralik korsischer Klage- und Trauerrituale bemerkt, auch in schweren psychotischen Schüben befangene Menschen hätten „irgendwo in ihrem innersten Herzen eine deutliche Ahnung, daß sie auftreten in einem ihnen im wahrsten Sinne des Wortes auf den Leib geschriebenen Stück“ (CS 30). Der artistische Trick, der die Aporie dieser (Sebald zufolge anthropologisch fundierten) Bewusstseinsspaltung überwindet, besteht nun – so ließe sich am Beispiel der um so vieles heitereren Darstellung Herbecks in *Schwindel. Gefühle.* folgern – darin, das wirkliche Leiden in der schauspielerischen Meta-Handlung nicht als Passionsdrama zu reproduzieren, sondern stattdessen, wenn nicht geradezu den Clown zu spielen (Sebald erwähnt Charlie Chaplin als Modell für eine solche Artistik, cf. BU 137), so doch in einer „fast humoristischen“ (ibid.) Weise aufs entschiedenste (und möglichst kunstvoll) zu dissimulieren. Das läuft aber nicht auf bloße Verstellung hinaus, sondern auf einen manieristischen Bewältigungs- oder, wenn man so will, Überlebensmodus, der freilich kaum zur Generalisierung als Therapiemethode oder als ‚Lebensphilosophie‘ für praktische Ratgeber geeignet scheint.

Sensibilität

Ein Pendant zur Darstellung des ‚Lebenskünstlers‘ Herbeck in *SG* stellen in gewisser Weise einige Episoden in *März* dar, die das Tun und Treiben der Psychatrieinsassen, Beschäftigungen, denen die Patienten in ihrem dem normalen Leben entzogenen Alltag nachgehen, auf eine Weise schildern, die die utopischen oder alteritären Aspekte dieser Tätigkeiten aufzeigen soll. Auch die Kipphardt’schen „Schizos“ erscheinen als ‚Lebenskünstler‘: in dem spezifischen Sinne, dass hier der Kunstcharakter trivial oder läppisch wirkender, als pathologische Zeitvertreibe erscheinender Handlungen postuliert werden soll. Wie Fischer bemerkt hat, ist der positive Wert der „Produktivität“, der neben anderen Werten „Sensibilität“, „Sinnlichkeit“ das Fundament von Kipphardts Wertesystem und damit der „Gegenmoral“ bildet, die in der Figur des Psychotikers als Skizze eines „anderen menschlichen Entwurfs“ angelegt ist, schon in seiner ursprünglichen Konzeption bei

⁵⁹ Cf. Klebes 2006: 73 f. (insb. Fn. 17).

Marx, aus dessen philosophischer Anthropologie Kipphardts Wertesystem sich ableitet, stark an das Modell einer im engeren Sinne *künstlerische* Produktivität und insb. der eines *allein* schaffenden autonomen Einzelkünstlers angelehnt; umso mehr bei Kipphardt, der aus der Psychiatrie-Geschichte einen Künstler-, und zwar „Dichter“-Roman macht. Umgekehrt zu dieser Generalisierung vom Künstler zum Menschen allgemein werden nun in *März* aber auch eine allgemeinere, sozusagen alltäglichere Formen von Kreativität in den Rang der Kunst erhoben, sodass die poetologische Implikation insg. auf eine Auflösung der Grenzen zwischen ‚Kunst‘ und (normalem) ‚Leben‘ abzielen scheint, auf eine Verallgemeinerung und Demokratisierung der Kreativität, eine diskursive Synthese von Poetik, Anthropologie und Utopie. Allerdings wird die urwüchsige menschliche Produktivität weniger durch Nobilitierung gewöhnlich-alltäglicher Kulturpraktiken als vielmehr am Beispiel durchaus exzentrischer, verrückt anmutender Tätigkeiten illustriert. Ich habe oben schon das Beispiel von März’ Schrebergarten untersucht, im Folgenden werden zwei weitere Beispiele betrachtet:

[i.] **Wassermusik** Ich habe mich in der gesamten Untersuchung sehr auf die März-Figur konzentriert und wenig über die anderen Psychotiker-Figuren (oder Vergleichs-Fälle) im Roman gesagt – es gibt ja sogar ein eigenes Kapitel „Andere Patienten“. Hier nun wenigstens ein Beispiel, in dem eine andere Schizo-Figur die Hauptrolle spielt, der mit März befreundete Albert Zenger: Dieser ‚musiziert‘ „auf“ einer Papiertüte, in die er hineinbläst (ein Detail, das auf den realen Fall des schizo-künstlerischen ‚Universalgenies‘ Adolf Wölfli zurückgeht, der übrigens ein zeitweiliger Mitpatient Walsers in der Waldau war). Seine „Kompositionen“ notiert Albert „in einer phantastischen Notenschrift“ (M 173).

Als Kofler erfahren wollte, ob Albert die aufgeschriebenen Noten wiedergeben kann und ihn bat, ihm ein bestimmtes Blatt vorzuspielen, führte ihn Albert in den Baderaum. Er füllte eine Wanne mit warmem Wasser und legte sich hinein. In völliger Stille reproduzierte er helle Wassergeräusche, wie sie entstehen, wenn eine Hand aus dem Wasser genommen wird, ein Finger in Abständen auf die Oberfläche tupft, eine kleine Flasche unter das Wasser gedrückt wird und so fort. Er las die verschiedenen Geräusche von der Partitur, die ihm Kofler hielt, mit strengen Pausen, Rhythmen, Tonhöhen. Die Töne herzustellen bediente er sich seines Körpers, eines Trichters, eines dünnen Gummischlauchs und einer kleinen bauchigen Flasche. Am Ende goß er aus großer Höhe Wasser auf den stillen Wasserspiegel, in wechselnden Abständen und immer weniger, ein Tropfen zuletzt. Die Prozedur dauerte 20 Minuten. Kofler wird nie mehr baden können, ohne sich an Alberts Musikstücke zu erinnern. Natürlich kann ein anderer Beobachter den gleichen Vorgang als Verblödung beschreiben. (M 174)

Der abschließende Kommentar impliziert überdeutlich, dass man es im Falle eines solchen „Beobachters“ mit einem schlechten, oberflächlichen Beobachter zu tun hat, dessen Wahrnehmungsfähigkeit durch Vorurteil und normalistische Dressur abgestumpft ist. Der Musiktherapeutin gegenüber, die vergeblich versucht, Alberts akustische Sensibilität in die Bahnen einer konventionelleren Musikalität zu dirigieren, äußert Albert: „Ein Ton sei eine Lüge, gemessen an einem Geräusch. Saugen, Atmen, Zerreißen von Papier.“ (174) – Offenkundig geht es hier um eine gesteigerte Wahrnehmungsfähigkeit/Sensorik von Individuen, die im Sinne der Psychiatrie ‚psychotisch veranlagt‘ sind – ein gängiges Theorem im psychopathologischen Diskurs, das bspw. auch Rudolf Bilz⁶⁰ und Sebald vertreten⁶¹. Kofler formuliert seine Variante dieses Theorems einmal so: „Die psychotische Erregung geht nach meiner Beobachtung sehr oft mit einer Verfeinerung der Sinne einher. Der psychotisch Erregte braucht weniger Moleküle einer Substanz, um sie zu riechen, nimmt mehr Schwingungsdifferenzen wahr und sieht mehr Sorten Weiß zum Beispiel als ein nicht ergotrop Erregter.“ (146)

Das deckt sich allerdings nicht ganz mit der Auffassung, die der Konzeption des Romans zugrunde liegt. Koflers Erklärung ist mit dem somatischen Krankheitskonzept der konventionellen Psychiatrie ja durchaus vereinbar. Die für die Romankonzeption konstitutive Auffassung (die man mit der ‚Ansicht des Autors‘ gleichsetzen kann) ist dagegen die, dass der *unter den herrschenden gesellschaftlichen Bedingungen* zum Psychotiker Prädestinierte überhaupt, sozusagen ‚an sich‘, ein sensiblerer Mensch ist, also nicht bloß in bestimmten akut schubartig auftretenden Erregungszuständen. Worauf Episoden wie die oben zitierte um Alberts Wassermusik abzielen, ließe sich vielmehr so formulieren: Es gelingt diesen Individuen nicht, ihre eigentümliche Produktivität und Sensibilität in die Bahn einer gesellschaftlich akzeptierten Tätigkeit zu lenken. Oder umgekehrt: Das herrschende System vermag nicht, die Produktivität und Sensibilität dieser Individuen (und nicht nur dieser, sondern auch anderer, weniger auffälliger Personen) zu integrieren. Das Angebot der Lebensentwürfe – also in erster Linie der Katalog der gesellschaftlich institutionalisierten Berufe, aus dem die Einzelnen sich ein jeweils passendes Leben wählen sollen – hält keinen wirklichen Platz bereit, an dem sich die Produktivität dieser Menschen entfalten könnte. Der Fehler liegt natürlich überhaupt darin, dass die Individuen sich dem System anpassen müssen

⁶⁰ Bilz erklärt Schizophrenie bzw. psychotische Erregungszustände als Atavismen, also Rückfälle in stammesgeschichtlich ältere Verhaltens- und Wahrnehmungsmuster; Bsp.: Was wir als ‚Paranoia‘ bezeichnen, wäre in einer natürlichen Umwelt eine ‚gesunde‘, nämlich überlebensnotwendige „omnisektorielle“ Aufmerksam- und Wachsamkeit, also ein Phänomen der „Wildheit“. Cf. (bspw.) Bilz 1973: 309 ff.

⁶¹ Dieser bezieht sich dabei freilich u. a. auf Bilz, hat aber durchaus eigene Vorstellungen (cf. insb. die Essays zu Herbeck und zu Peter Handkes *Tormann*-Erzählung in BU).

und nicht umgekehrt. Um es an dieser Stelle (nach all der harschen Kritik, die ich an Kipphardts Roman geübt habe) einmal wieder deutlich zu sagen: In diesem (zentralen) Punkt ist aus meiner Sicht Kipphardts ‚Diagnose‘ rückhaltlos beizupflichten. Das Schein-Angebot für ‚Selbstverwirklichung‘ und die enge Kopplung an die Identitätsmaschinerie der ‚Berufe‘ – der Begriff selbst enthält eigentlich schon eine Mystifikation: eigentlich ist *Erwerbstätigkeit* gemeint – ist ein äußerst dürftiges Surrogat für eine (bislang im Bereich des Utopischen liegende) Kultur, die nach den wirklichen Bedürfnissen der Menschen – basalen wie ‚höheren‘ – ausgerichtet wäre und die Produktion nach Werten organisierte, die nicht vom ökonomischen Angebot und mittels Forcierung einer von diesem künstlich erzeugten Nachfrage bestimmt (also gleichsam ‚deduziert‘) würden, sondern in einem erst noch zu entwickelnden ‚induktiven‘ Verfahren zu ‚ermitteln‘⁶² wären. Kipphardts Kritik ist bei der abstrakten Analyse und im Großen zutreffend (nicht in allen, aber in vielen Grundzügen). Doch nicht das ist hier zu beurteilen, sondern die Frage, welchen Beitrag die literarisch-erzählerische Exploration zur *Konkretisierung* der utopischen Reflexion beiträgt. Und hinsichtlich dieser Fragestellung besteht nun eine besondere Herausforderung darin, rückblickend – d. h. hier nicht zuletzt: im Wissen um die seither (seit 1976) ins Land gegangenen kulturellen Veränderungen – den schmalen Grad zu ermessen, auf dem die fiktionalen Andeutungen einer ‚anderen Produktivität‘ in *März* entlang des Abgrunds dessen sich bewegen, was sich seither als Ideologie und Mythologie einer mit dem flexiblen Normalismus aufs engste verbandelten (neoliberalen) Kreativitätsökonomie entwickelt hat. Aber betrachten wir zunächst noch ein weiteres Beispiel, das nun wieder die Hauptfigur März betrifft:

[ii.] **Abfall sammeln** Das Kapitel „Erinnerungen an März“, aus dem auch die zuvor zitierte Episode über Alberts Wassermusik stammt, beginnt mit einer Reminiszenz eines anonymen (mit dem Kürzel H. bezeichneten) Pflegers. Man wusste nie, sagt der Pfleger, woran bei ihm war, „ist das jetzt ernst oder verkohlt er dich“ (M 170) – diese Ambivalenz hinsichtlich Ernst und Spiel ist ja, wie wir gesehen haben, zentral für die spezifische Lebensform des Psychotikers. Der Pfleger gibt ein konkretes Beispiel, das rückblickend in Zusammenhang mit März’ Flucht aus der Anstalt gebracht werden kann:

⁶² Die Unzulänglichkeit von solchen – wie alle utopische Reflexion: notwendig vagen – Überlegungen wird an dieser Formulierung besonders augenfällig: Sie impliziert ja eine gewisse normalistische Vorstellung, der zufolge Werte nicht normativ festzulegen, sondern durch statistische Forschung zu *ermitteln* wären, worin ja die Errechnung von Durchschnitten (Mittelwerten) anklingt. Ein solches Szenario, das auch an den in unserer Zeit so verbreiteten naiven Glauben an eine Art ‚Basisdemokratie‘ (mit Volksabstimmungen im Internet usw.) als Allheilmittel erinnert, berechtigt nicht unbedingt zu großen utopischen Hoffnungen. Es geht mir jedenfalls nicht um eine Assoziierung von Demokratie, medialer Digital-Technokratie und Statistik.

Kam mal in den abgeschlossenen Schlafsaal, sitzt da allein mein März auf seinem gemachten Bett im Schneidersitz und sortiert vor sich sein Lumpenzeug, was er so allerhand gesammelt hat, Kordeln, Nägel, Draht, Kugelschreiber, Schrauben, Papier, alte Illustrierte und so weiter, frage ich: „Warum sind sie nicht zur Arbeit? Es ist Arbeitstherapie?“ Kriege ich zur Antwort: „Es fehlt mir die Lust zum Erwerb, sowie die Fähigkeit zum Dauerturnen.“ – „Und warum sitzen Sie auf dem gemachten Bett?“ – „Es ist meine Empfindung, nur diese Bettdecke ist mein persönliches Gebiet.“ – „Und der Mist da?“ frage ich. – „Ich ordne meine Hinterlassenschaft.“ Das war vielleicht so vierzehn Tage vor er ab ist. (M 170)

Der Freiraum für persönliche Entfaltung ist, das wird deutlich genug, verschwindend klein. Was es mit der „Hinterlassenschaft“ auf sich hat – hier könnte man zunächst annehmen, es handle sich bloß um einen ironischen Kommentar (etwa in dem Sinne: Da man hier keinen persönlichen Freiraum und keine sinnvolle Betätigung hat, bleibt von einem Anstaltsdasein auch nur „Mist“ übrig) – erschließt sich aber erst, wenn man ein anderes Stück, das sich an einer entfernten Stelle des Texts befindet (S. 98 f.). Es kann hier nicht in voller Länge zitiert werden, da es sich um ein längeres Fragment handelt. Binnenerzähler ist hier Kofler. Schon die Einleitung zeigt eine ganz andere, reflektiertere Haltung als die des Pflegers H., der sich zum gleichen Gegenstand äußerte: „März sammelte auch andere Sachen, die nichts wert waren, das heißt sich nicht verkaufen ließen“ (98) – der Pfleger H. sagt schlicht „Mist“. Kofler stellt das über März Gesagte in einen größeren Zusammenhang, indem er auf den überindividuellen Charakter der Sammeltätigkeit hinweist: „Es ist eine bekannte Gewohnheit langjähriger Asylanten, alles mögliche Zeug aufzulesen, das niemand gebrauchen kann. Das wird als Zeichen ihres Realitätsverlustes und der Abnahme ihres Unterscheidungsvermögens gewertet“ (98). In den Papieren, die März bei der Flucht hinterlässt (und quasi-testamentarisch Kofler vermacht, cf. M 7), findet sich eine Beschreibung, der Gegenstände, so Kofler: „die er sammelte und die *wir* für Abfall hielten“ (98, meine Hervorhebung): „Etwas ganz Wunderbares zum Beispiel ist ein Korken mit der dazugehörigen grünen Flasche (flaschengrün) oder weniger der braunen Flasche (flaschenbraun)“ – das Unterscheidungsvermögen ist nicht verschwunden, vielmehr von einem rein auf ökonomische Verwertung, monetären Wert reduzierten auf die sinnlichen, ästhetischen Qualitäten der Dinge verschoben (und erweitert).⁶³ Weiter:

Der Korken ist ein herrliches Stück elastisches Holz und schmiegt sich in den Flaschenhals. Sein Gleiten ist fest und kraftvoll. Wenn es vorüber ist, gibt es ein

⁶³ Cf. nochmals Herbecks Gedicht über die *getupfte* Krawatte: „Sie ist besonders herr- / lich gegenüber den gestreiften / weniger schönen, oder doch / auch schönen Krawatten.“ (HGT 150).

saftiges, abschließendes Geräusch, und die Flasche ist offen zum Genuß. Entdeckungsvoll beschriftet sind die wesentlichen Weinkorken, auch gern mit Wappen versehen, [...]. Welche Freude, an einem guten Korken zu riechen. Korceichen müssen sehr schön sein. Wenn ich älter bin, mache ich eine Reise zu den Korceichenwäldern des südlichen Portugal. Mein schönster Korken stammt aus dem Dourotal bottled in Porto 1889. Ich denke mir, daß dieser Portwein von einem verrückten Engländer getrunken wurde, einem Privatpatienten des Direktors Feuerstein. Wahrscheinlich werde ich in Portugal des öfteren Portwein trinken. Bedeutend ist die Erfindung der Flasche und des Flaschenkorkens für das Menschengeschlecht. (M 98)

Wenn auch März hier die Absicht einer wirklichen Reise bekundet, so erscheint doch seine Fähigkeit, mittels der reinen Anschauung eines Kronkorkens zu reisen, als verwandt mit der oben am Sebald'schen „Ernst“ demonstrierten Kunst des Fliegens mittels Briefmarken, Wörtern und Zigarettenrauch. Überhaupt sind die Resonanzen zu einigen wichtigen Motiven Sebalds hier recht deutlich: Das Sammeln gehört ja zur (in diesem Punkt maßgeblich auf Walter Benjamin zurückgehenden) Sebald'schen Ästhetik (und Thematik) ebenso wie das (auf die Sammelstufe folgende) Basteln mit ‚Abfall‘ (*bricolage*). Der von März verfasste Text soll offensichtlich die vitale Wahrnehmungsfähigkeit und Fantasie des Patienten demonstrieren, dessen psychische Affektion vor nicht allzu langer Zeit einmal *Dementia praecox* hieß und mithin als vorzeitige Verblödung konzeptualisiert war. Der rahmende Einleitungs- Kommentar Koflers hat die Funktion, die These direkt zu liefern, als deren Antithese oder Widerlegung März' Text vom Autor konzipiert ist. Nicht zuletzt auch der Realitätssinn des Patienten wird ja hier beglaubigt, und es ist natürlich nicht unbedeutend, dass dies in Form einer Reflexion über einen Gebrauchsgegenstand und seine materiellen Beziehungen zur weiteren Welt geschieht. Über einen Korken oder andere Gegenstände dieser Wertklasse denken wir Normalen doch kaum je nach, aber was wäre nicht alles Denkwürdige zu sagen anhand eines so geringfügigen Dings: so in etwa der Gedanke, zu dem uns der Text bewegen soll. Das Interessante an diesem Stück ist vor allem der Funken von Herrlichkeit, den März aus dem Korken zu schlagen unternimmt: Er wird ja nicht etwa primär als ein seriell gefertigter Gegenstand oder als Teil eines Luxusprodukts (Wein) zum Dingsymbol der Kapitalismus- oder Gesellschaftskritik, sondern zunächst als physischer, sinnlicher Gegenstand zum Objekt der Bewunderung. Der hymnische Ton ist nicht nur ironisch, und darin liegt ein Großteil des literarischen Werts der Passage. Freilich darf auch die kritische Komponente nicht fehlen, hier in der imaginierten Herkunftsgeschichte des Flaschenkorkens, die auf denkbar knappste Weise eine Art Satire auf die ökonomischen

Verhältnisse des Therapie-Systems (Privatpatient des Klinikdirektors) skizziert.⁶⁴ – Selbst die verträumte Papiertütenblaskunst des Albert Z. taugt sehr wohl zu dieser für echte Kunst in Kipphardts Sinn unabdingbaren kritischen Anwendung: So bläst Albert einmal, als der Direktor Feuerstein ein paar spendenwilligen Damen auf einer Führung durchs Klinikgelände auch die Patienten Fuchs, März und Zenger vorführt, diesen Damen das Horst-Wessel-Lied vor; eigentlich hätte er natürlich nur irgendetwas Harmloses darbieten sollen, um den Damen das begütigende Bild des Verrückten zu bieten. Ein Sabotage-Akt, den namentlich März goutiert (cf. M 173).

Die literarische (von der künstlerischen Ästhetik des *Readymade* und ähnlichen Kunstformen ganz zu schweigen) Ästhetik des ‚narrativen Museumskatalogs‘, die darin besteht, anhand von Dingen die Geschichten zu erzählen, die an ihnen haften, und über diese reine Fabulierkunst hinaus, über die materiellen Beziehungsnetze, in denen die Dinge stehen, so etwas wie eine Welterzählung zu entwickeln (was etwas anderes ist die bloße Symbolik oder Allegorik, die ein Ding zum Signifikanten macht), gehört ja zu den bedeutendsten erzähltechnischen Innovationen der neueren Literatur – nicht zuletzt und *notably* bei Sebald. Letztlich handelt es sich dabei aber ‚nur‘ um eine Funktionalisierung der dargestellten Dinge; das solcher literarischer Praxis entgegengesetzte Programm, nicht über die Geschichte der Gegenstände wiederum von den Menschen zu handeln, sondern die menschliche Wahrnehmung von den Gegenständen *als solchen* zur Sprache zu bringen, ist vor allem mit dem Namen und Werk Francis Ponges verbunden, und im Vergleich mit den avancierten ausdrucksästhetischen Reflexionen und Experimenten, die dieser angestellt hat, um die Sinnlichkeit der Dinge mit dem Instrument der Sprache zu erkunden, zeigt sich dann doch die etwas zweifelhafte Qualität des Versuchs, die außerordentliche Sensibilität des März durch die vorliegende konkrete Textprobe literarisch zu beglaubigen. Dass ein Korken eine Welt sein kann, dazu mag es eindruckliche literarische Belege wohl geben, aber wenn hier auch keine so platte Dingsymbolik vorliegt wie im Falle des *Kronkorkens* (Coca-Cola), so scheint mir doch, dass Kipphardt hier über die *Behauptung* nicht wirklich hinauskommt, dass aus dem, was der Normal-Unsensible als Abfall, als „Mist“ geringschätzt, wahre Poesie gesogen werden kann, wenn nur die „Phantasie“ vorhanden ist.

⁶⁴ In ganz ähnlicher Weise entwickelt sich eine (ebenfalls in März’ Beschreibung seiner Sammlung enthaltene) Betrachtung über die Kategorie der Schnüre, Stricke, Bänder, Seile und Bindfäden zu einer pointierten Evokation der Schuldverstrickung im psychiatrischen Produktionssystem: Scheint es dem Schreiber anfänglich um die sinnlichen Qualitäten und die Vielfalt der verarbeiteten Materialien wie Flachs, Manila, Sisal, Hanf, Baumwolle, Jute, Bast, Seide oder Chemiefaser zu gehen und um ein (ernstgemeintes) Lob ihrer universellen praktischen Nützlichkeit, so ergibt sich rasch die kritische Pointe: Hier in Lohberg stellen die Patienten jetzt die Fixierungsurte für eine andere psychiatrische Klinik her (cf. M 98).

Um die Frage nach der utopischen Perspektive dieser fiktiven Demonstrationsbeispiele einer alteritären Sensibilität etwas direkter anzuvisieren: Auf was für ein Bild von „Produktivität“ und „Sensibilität“ laufen derartige Illustrationen hinaus? Welche praktischen Folgerungen wären möglich, wenn man das weiterdenkt? Am Erzählbeispiel von Alberts Wassermusik wird der problematische Charakter von Kipphardts Konkretionsversuchen besonders deutlich. Man kann das dem Autor oder dem Text freilich nicht vorwerfen, aber man muss doch, wenn man das heute liest, auch daran denken, dass diese Art von „Sinnlichkeit“ uns seit längerem vorgegaukelt wird als eine in ihren Konsequenzen affirmative Träumerei von der unendlichen Schönheit unserer Welt. Die Beschwörung der ‚Wunder‘, die sich im Kleinen, Unscheinbaren auftun – die Spiegelungen des Lichts in den Wasserstropfen auf der Windschutzscheibe, der Mikrokosmos in einem Tautropfen etc. –, ist doch in den Bildwelten der Populärkultur, über die omnipräsente, zur stilbildenden ‚Avantgarde‘ avancierte Werbeästhetik bis hin zu der demokratisch produzierten Volkskultur, die man auf „Instagram“ und derartigen Plattformen im Internet besichtigen kann, längst zu einem paradoxen Monumentalismus ausgewachsen. Natürlich können solche späteren Entwicklungen ein Kunstwerk immer einholen, keine ästhetische Innovation ist gegen eine solche Trivialisierung und Normalisierung gefeit; aber man könnte doch als Kriterium für wirklich herausfordernde ästhetische Erfahrungen aufstellen, dass die mimetische Reproduktion ein gewisses Können erfordere und eine Differenz zur bloßen Sinnlichkeitssuggestion auch in späteren Zeiten und im Vergleich mit kulturellen Produktionen, die sich ähnlicher Rezepte bedienen, noch zu bemerken sei. Heute gibt es Individuen, die davon leben können, auf „YouTube“ in Heimarbeit Videos zu produzieren, in denen sie Geräusche erzeugen, indem sie etwa mit den Fingern über eine Haarbürste streichen oder mit Papier rascheln – das Genre ist unter dem pseudowissenschaftlichen englischen Akronym *ASMR* bekannt. Der kulturelle Gebrauch solcher Videos besteht vorwiegend darin, dass die Konsumenten sich das zur Entspannung oder zum Einschlafen anschauen oder auch nur anhören, es soll aber auch eine (angeblich als neurologisches Phänomen erstmals von Nichtwissenschaftlern neu entdeckte) Hirnreaktion geben, die bei manchen (gar nicht wenigen) Individuen auftritt und auf die akustischen Stimuli hin ganz eigentümliche, intensive Empfindungen freisetzt. Es handelt sich wohl um einen ähnlichen Hype wie vor nicht langer Zeit um das Phänomen der ‚Synästhesie‘ gemacht wurde – die Synästhetiker waren auf einmal so etwas wie gemäßigte Autisten, Mitglieder einer leicht besonderen Bevölkerungsuntergruppe mit intensiverem Farb- und Klangerleben und sinnlich-plastischen Qualitäten abstrakt-begrifflicher Bewusstseinsinhalte („Der Sonntag ist für mich blau, und die

Zahl 8 riecht so und so‘ u. dgl.). Was auf den allerersten Blick anmuten mag wie eine interessante Exploration subjektiver Qualitäten, schlägt ganz schnell um in eine eitle und industriell beackerte (Selbst-)Suggestion von sinnlicher Verfeinerung, die mit den wirklichen Revolutionen auf dem Gebiet der Wahrnehmung, die durch die Arbeit großer Künstler, die nach einem Vergleich Prousts wie Augenärzte wirkten, in Gang gesetzt wurden, wenig gemein hat. Jeder Wandkalender zeigt uns heute Bilder, die uns das Staunenswerte und ‚Poetische‘ im Kleinen zeigen wollen, und der Kitsch-Vorwurf fällt m. E. durchaus auf die Pioniere solcher Subjektivierungspoetik zurück. Das Meditativ-Sonore der Albert’schen Wassermusik klingt vor diesem Hintergrund mehr wie ein Vorläufer der heutigen Achtsamkeits-Industrie als wie eine akustische Postkarte aus einer wahrhaft *anderen* Erfahrungswelt.

Versuchsanordnungen, an den ‚prämusikalischen‘ Klangqualitäten von Geräuschen verschiedenster Art (wobei es sich allerdings letztlich doch meistens irgendwie immer um recht indifferente Kratz-, Rausch- und Tropfgeräusche handelt, so kommt mir vor) den Erfahrungsraum auszuweiten, stehen heute und seit längerem, neben der zunehmenden ‚Vergesellschaftung‘ ihrer Produktion im Internet, vor allem in Galerien und Museen, als Klanginstallationen oder Mitmach-Happenings, und auch die von März vorgeführte Achtsamkeitsübung der Meditation über einen Korken nimmt ja letztlich die Form einer künstlerischen, nämlich literarischen Betätigung an. Dass solche Übungen anstelle von der – ja wirklich für einen Großteil der Bevölkerung (und bei weitem nicht nur für den bildungsfernen, schlecht ausgebildeten) immer sinnloser sich ausnehmenden – Erwerbsarbeit praktiziert werden, wie in dem vom Pfleger H. berichteten Gespräch mit März dargestellt, ist geschenkt. Aber die Antwort kann ja irgendwie doch nicht sein, dass wir einfach alle jetzt Künstler werden, nur weil es sonst nichts Sinnvolles mehr zu tun zu geben scheint. Mit dem „Dauerturnen“, auf das März auch keine Lust hat, ist wohl nicht die Artistik des Luftmenschen, wie sie Sebald beschwört, gemeint, sondern eher die Konnotation einer sinnlosen Beschäftigungstherapie und protonormalistischen Ertüchtigung, wie sie das deutschnationale Turnvereinswesen propagierte. Aber man könnte doch sagen, dass die Selbstverwirklichungsutopien des kollektiven Individualismus heute auf etwas wie „Dauerturnen“ hinauslaufen, wenn als einzige Perspektive für ‚schwer integrierbare‘ Ghetto-Kids die Karriere als Profifußballer, -Boxer oder Gangsta-Rap-Sprachkleinkünstler im Katalog der Lebensentwürfe steht und der Großteil der mittelständischen flexibel-normalistischen Subjekte als Kreativ-Unternehmer ihr Dasein fristen.

Freilich geht es in *März* nicht um Berufsperspektiven, sondern um freie Produktivität. Aber auch hier hat die Entwicklung, allein schon auf dem Gebiet des fiktionalen Erzählens (also ganz abgesehen von kulturellen Phänomenen wie bspw. massenhaft betriebenen digitalfotografischen Alltagsdokumentation), gezeigt, wohin die spirituelle Reise führt. Die Tätigkeit des Sammelns, an der in *März* die kreative Sensibilität des Protagonisten gegen den utilitaristisch-marktorientierten Stumpfsinn der Angepassten demonstriert werden soll, ist als ein melancholisch-poetisches Hobby sensibler und leicht außenseiterisch veranlagter, meist junger Typen ein Element nicht weniger philosophisch gestimmter Sinnsucherkonstruktionen, im zeitgenössischen Theater, in der Romanliteratur und vor allem Film. Gesammelt, dokumentiert werden skurrile oder irgendwie seltsame Dinge, oder man kann auch die fallenden Blätter oder die Schneeflocken zählen. Das ist die aktivere Variante einer Lebenshaltung, die wahrscheinlich mindestens zurückreicht bis zu den philosophischen Denkfiguren in den fiktionalen Texten von Autoren wie Sartre und Camus, und die darin besteht, in Sinnlichkeiten allein einen Sinn zu finden. Das Paradigma solcher Empfindsamkeitspoesie, deren Wirkung es ist, uns in der begütigenden Einsicht, dass ‚wir doch alle ein bisschen verrückt sind‘, von allen ferneren utopischen Anstrengungen zu entlasten, ist in jüngerer Zeit wohl der Film *Die fabelhafte Welt der Amélie*. Von dem „Fremden“ Camus’, der sich in der Gefängniszelle nicht langweilt, weil er sich in allen Einzelheiten die Gegenstände seines früheren Zimmers bis in ihre Textur, ihre Rissen und Flecken hinein vorstellen kann⁶⁵, oder dem Protagonisten von Sartres *La Nausée*, der so gern herumfliegendes Papier aufhebt, weil es sich so gut anfühlt in der Hand, auch wohl hübsch raschelt, und der die verschiedenen Vermoderungszustände von Papierabfall phänomenologisch goutiert⁶⁶, führt eine Linie zu der Titelfigur des Améliefilms, die so gern die Hand in einen Sack Bohnen steckt. Und irgendwo auf dieser Linie liegen auch gewisse Zweige von Kipphardts *März*-Roman, der ja zur „Neuen Subjektivität“ der 1970er-Jahre gezählt wird, die in einer ätiologischen Rekonstruktion der heutigen Situation wohl auch eine wichtige Station wäre. Der einzige Unterschied, der zwischen solchem Achtsamkeitskitsch und der Wassermusik, dem Abfallsammeln, der Gartengestaltung und anderen Beispielen für die richtungsweisende Produktivität der Psychotiker in *März* zu bestehen scheint, ist, dass letztere immer auch *kritisch* gemeint sind. Das ist aber der gleiche Fall wie beim psychoanalytischen Ödipus (cf. III/5): Ästhetisch besteht wenig Unterschied, die Differenz liegt nur in der politischen, oppositionellen Gesinnung. Fast scheint es, dass das Künstlertum selbst unter den Bedingungen der entfremdeten Welt eine ‚pathologische‘ Ersatzbildung in Ermangelung wirklich sinnvoller

⁶⁵ Cf. Camus 2005: 94 f.

⁶⁶ Cf. Sartre 2005: 22 f.: „manchmal zerreiße ich sie, um ihr langanhaltendes Knistern zu hören“ ...

Verwendungsmöglichkeiten der Produktivkräfte sei und zudem an einer Abschaffung dieser Verhältnisse eigentlich nicht ernsthaft interessiert sein könnte, weil es sich eigentlich fast nur über seine Opposition zum Bestehenden definiert. Ohne behaupten zu wollen, dass die – wie oben gezeigt – auf ihre Weise bisweilen an westlich-,buddhistischen‘ Therapiekitsch heranreichenden utopischen Explorationen Sebalds demgegenüber das Nonplusultra oder auch nur bedeutend unproblematischer wären, so scheint, von heute aus beurteilt, doch mehr Voraussicht zu liegen in der reflektierteren Haltung zu den Verheißungen des Künstlertums, die in Sebalds Künstlerkrankengeschichten zum Ausdruck kommt. An dieser Stelle könnte man versuchen, einen prägnanten Gegensatz thesenhaft zu formulieren: Bei Kipphardt geht es in der utopischen Reflexion um die Freisetzung der menschlichen *Produktivität*, bei Sebald scheint dagegen eher ein Interesse an den jenseits der Produktion liegenden Freiheiten.

„Konkrete‘ vs. ‚ästhetische‘ Utopie

[i.] Bukolik 1: Die ‚Graubündener Gegenwelt‘ in *März* Die bisher unter dem Aspekt der Utopie betrachteten Textbeispiele hatten alle den Charakter von ‚Ausblicken‘: als Darstellungen utopischer Momente oder von Verhaltensweisen und Tätigkeiten, die Keime utopischer Alternativen enthalten. Einen Schritt weiter liegen gleichsam ‚flächig‘ ausgestaltete bzw. (in der erzählten Welt oder im Text selbst) ‚realisierte‘ Utopien. Einen solchen ‚großflächigen‘ utopischen Entwurf stellt in *März* das Kapitel „Nachtrag“ dar, bzw. dessen Hauptteil, der von der Flucht März‘ und seiner Mitpatientin Hanna erzählt, vor allem von dem gemeinsamen Leben, das sie ungefähr ein Jahr lang im Schweizer Hochgebirge führen – ein Liebes- und Freiheits-Versuch, der letztendlich scheitert, aber doch einen über längere Zeit *realisierten* Gegenentwurf zum Leben in der Anstalt – und in der Gesellschaft – darstellt. Demgegenüber handelt es sich bei den in der Psychiatrie stattfindenden Szenen, die ebenfalls positive Aspekte aufweisen und einen Bezug zur Reflexion auf utopische Alternativen („andere menschliche Entwürfe“), um eine andere Art von Handeln: Im eng begrenzten Spielraum der Anstalt stellen Tätigkeiten wie die oben beschriebenen, die durchaus schon als Ausdruck von Produktivität und Sensibilität gelten können, kreative Notlösungen und Ersatzbildungen für freie Produktivität dar. Bei dem Leben, das Hanna und März im Graubündener Gebirge führen und das der Autor ihnen als wahre Therapie vom entfremdeten Leben verschreibt, handelt es sich dagegen um den Versuch eines selbstbestimmten, freien Lebens, wodurch diesem Teil des Romans der Charakter eines in sich geschlossenen, zusammenhängenden utopischen Entwurfs „anderer,

besserer Lebensweisen“⁶⁷ zukommt: einer „Konkretisierung des Utopischen“⁶⁸, die narrativ zu einigem Umfang expandiert ist und so eine regelrechte „Gegenwelt“⁶⁹ darstellt.

Nach ihrer Flucht und einigen Tagen *on the road* (mit gestohlenen, kurzgeschlossenen Autos) – während denen sich das Paar im Grunde wie Touristen auf einer Lustreise verhält (cf. 208 f.), was eine Art kindlich-naiver ‚Normalität‘ inmitten der Illegalität evoziert – nehmen die beiden Wohnung bei einem Bauern im Graubündener Hochgebirge, wo sie sich zunächst mit Gelegenheitsarbeiten (bezeichnenderweise u. a. im „Hotelgewerbe“, M 209) über Wasser halten, dann in der Almwirtschaft dauerhaft unterkommen. Sie leben also hoch oben in einer Hütte und ihre tägliche Arbeit besteht in landwirtschaftlichen Tätigkeiten rund um die Käserei (einschließlich allem, was dazugehört, Melken usw.). Es fällt sogleich ins Auge, dass dieser „Entwurf einer anderen Lebensweise“ sehr stark traditionellen Gegen-Topoi zum gesellschaftlichen Leben (Bukolik) ebenso wie neueren, gerade heute wieder sehr verbreiteten Vorstellungen von einem Leben als ‚Aussteiger‘ entspricht. Aber zu einer Beurteilung dieses Gesamtrahmens gleich. Zunächst sei hier ein Blick geworfen auf die spielerischen Experimente, die März und Hanna – die Schweizer „Gegenwelt“ wird ausschließlich durch eigene schriftliche, tagebuchartige Aufzeichnungen der beiden vermittelt – dort oben anstellen, und die Veränderungen, die sie dabei an sich selbst beobachten. Ganz grundsätzlich erleben die beiden ein (Wieder- oder z. T. Erstmals-) Erwachen ihrer Sinnlichkeit. Sinnliche Aufmerksamkeit für die Umgebung, das eigene Erleben und den anderen sind die einzigen Imperative, denen ihr Leben in Freiheit folgt (cf. 209). Das tägliche Leben der beiden ist sehr von praktischen, handwerklichen Tätigkeiten geprägt, die zwar z. T. unmittelbare Zwecke erfüllen; es wird aber deutlich, dass es mehr noch um die Selbsterfahrung und das Erlernen eines sinnlichen Umgangs mit der Objektwelt geht als um ‚nützliche‘ Arbeit – sehr deutlich wird das in einem Journal-Eintrag wie dem folgenden: „März möchte die Nur-Maschine erfinden aus Rädern, Transformationen, Lichtenergie und Schwingungen, die Windmühlen aus weichen, weißen Federn treibt und ohne jeden Zweck.“ (210) Etwas Derartiges wurde ja übrigens in der Schweiz tatsächlich gebaut (Jean Tinguely). Die fantastischen „Erfindungen“ der beiden (cf. 209 f.) sind jedenfalls als ein Experimentieren mit der eigenen Produktivität zu verstehen. „Der Umgang mit der natürlichen Umwelt auf der Alm und mit sich selbst ist ein spielerisch-kindlicher und ein ästhetisierender“, schreibt Fischer (1999: 166). Darüber hinaus wird das Alm-Leben auch als ein soziales Experiment geschildert, im mikrosozialen Maßstab der Zweierbeziehung und im

⁶⁷ Kipphardt im Gespräch mit Manfred Durzak, zit. n. Fischer 1999: 159.

⁶⁸ Fischer 1999: 160.

⁶⁹ Kipphardt/Durzak, zit. n. Fischer 1999: 159.

Hochgebirge als utopischem Versuchsraum. So vereinbaren die beiden Kommunikationsregeln („Alles soll miteinander besprochen werden. Aber es soll vorwiegend nur geredet werden, wenn jemand was weiß oder wissen will“, 209), versuchen, eine Woche lang nicht zu sprechen und sich nur mit Zeichen zu verständigen – um danach die Sprache neu zu ‚erfinden‘. Das Erwachen und Von-neuem-Anfangen wird hier nahezu als ein Tabula-rasa-Machen imaginiert. Aus 400 m Entfernung rufen sie einander Wörter zu, die die Vokale I-O-A-U enthalten: „Mamma-Hallo-Schizo“ (Hanna), „Uhu-Schuhu-Willi“ (März) (211). Im Theaterstück (von dem er meinte, dass es gerade im Hinblick auf den utopischen Gegenentwurf die entschiedenste Fassung darstelle) hat Kipphardt den Urworten des März noch hinzugefügt: „Ha-nna – – Lie-be – – Mö-se“ (JB 329). Auch gehen die beiden botanisieren und erfinden dabei eigene Namen für Pflanzen, die sie unzulänglich benannt finden. Anstelle von „Alpen-Löwenzahn“ gefällt dem März (bzw. vielleicht auch dem Kipphardt) der „Grauzottige Kugelficker“ besser (M 210). Das alles scheint harmlos genug und recht albern. Auch sonst wird „Sex großgeschrieben“ (214) in der Utopie, wobei es sich auch ganz konkret um das Wiedererwachen des von Psychopharmaka kaltgestellten Sexualtriebs handelt. Der Lebensantrieb wird umfassend (re-)aktiviert. In diesem Sinn lassen sich auch einige der *Träume* interpretieren, die in diesem Teil des Romans besonders zahlreich in die Aufzeichnungen der Figuren eingestreut sind.

Träume. März bewegte sich nachts in der Gletscherregion. Schwärzliche Wasser redeten in Zungen auf ihn. März verlor sich in der Baumregion. Im Wald begegnete er einer schönen nackten Frau mit einem großen blonden Venusberg. (Aber es war nicht Hanna.) Eine Waldrebe rankte sich um seinen Fuß. Den Felsen herab rollt ein Stein schnell auf ihn zu. März aber schaute nicht hin. (M 217)

Träume. Ein grüner Lampenschirm (Tüpfelfarn) mit Birne (25 Watt) wird eßbar. Leiser Erdbeergeschmack. Entdecke endlich, März ist ein Feuerfresser und eile, das Alpenglühn zu entzünden sowie den Scharlach. Freie Fahrt. Poesie ist die Bildschärfe des Gedankens. (M 217)

In einem weiteren Traum sieht März „Johanna“, was er mit einem Ausrufezeichen in Klammern hinter dem Namen kommentiert – das ist der Name seiner Mutter, also ist wohl die Mutter gemeint –, „die nackt auf einer Wiese Hüte aufprobiert (oder Helme?⁷⁰)“, und er fragt sie: „Ob er den Gletscher färben solle“, worauf *Hanna* antwortet: „ja, aber nur Waschblau“, was er, wie es nachher heißt, „tatsächlich“ ist (212).

⁷⁰ Eine Notiz Hannas bezieht sich auf diesen Traum März' und nennt die Gestalt „die Heilige Jungfrau mit dem Helm“ (M 220), also wohl Johanna von Orléans.

All diese Träume enthalten gewisse unheimliche Elemente, Vorausdeutungen auf eine mögliche Bedrohung, psychisches Konfliktmaterial, das auf das destruktive Potenzial der weiterhin wirksamen Psychose hindeutet – die Mischperson aus Mutter und Geliebter im letzten Traumbeispiel oder der heranrollende Stein, den März ignoriert. Bemerkenswert im Kipphardt'schen Kontext ist nicht zuletzt die deutlich romantisch anmutende Motivik der Träume. Am ehesten wird man der unheimlichen Ambivalenz dieser Träume wohl, wenn man sie als Repräsentationen eines psychischen Geschehens auffasst, das einer Ausweitung des Weltbezugs entspricht im Sinne von Befreiung und Entgrenzung, die aber zugleich die damit verbundene Gefahr eines Kontrollverlusts andeuten. Die Motivik der Träume, die unmittelbar an den berühmten Anfang von Büchners *Lenz* erinnert, ja sogar gewisse Anklänge an Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* aufweist (bes. deutlich im nachfolgenden Beispiel), korrespondiert gleichermaßen mit romantischen Vorstellungen von All-Verbundenheit wie mit einer theoretischen Auffassung der Schizophrenie, die sie als „narzisstische“ Psychose beschreibt und den Aspekt des Größenwahns und des Allmachtgefühls ins Zentrum stellt (so etwa bei Freud und insb. in Canettis Kommentar zum Schreber-Fall⁷¹). Tatsächlich findet sich in März' Aufzeichnungen ganz explizit die Selbstbeobachtung: „Mutterseelenallein ein Allmachtgefühl“ (212). Der positive Aspekt dieser ‚kosmischen‘ Ausweitung des Selbst, der in den Aufzeichnungen zunächst im Vordergrund steht, ließe sich begrifflich ganz einfach als All-Verbundenheit oder Einheit von Subjekt und Umwelt, Mensch und Natur fassen – als der ‚kosmologische‘ Aspekt des Gedankens, dass Wahnsinn „nicht Zusammenbruch sein“ müsse, sondern „Durchbruch [...] zu sich, Durchbruch der Mauer“ (213), also auch der zwischen ‚Ich‘ und ‚Außenwelt‘. Die Frau, der März im Traum in der „Baumregion“ begegnet und die *nicht* Hanna ist, ist dies (so könnte man interpretieren) wohl deshalb nicht, weil sie eine geradezu allegorische Gestalt ist, vielleicht die Mater magna höchstpersönlich (auch März' reale Mutter wird von diesem ganz am Anfang des Romans eingeführt als „Blond um den Venusberg“, M 8). Der „Venusberg“ erscheint hier fast als der mythische der Tannhäuser-Sage oder als etwas dem „Runenberg“ Ludwig Tiecks Entsprechendes. Die wilden Assoziationen des anderen Traums gehen u. a. auf die Auflösung der Grenze zwischen organisch-natürlicher und menschlich-technischer Welt (Natur, Kultur, Technik; Mikro-, Meso- und Makrokosmos). Die in den Träumen enthaltenen ‚Warnungen‘ betreffen zum einen die von früher her fortwirkenden pathogenen Elemente im ‚Inneren‘ (Mutterkomplex), zum anderen ließen sich die ‚drohenden‘ Motive auch dahingehend deuten, dass damit der utopische Entwurf außerhalb bzw. am äußersten Rande der Gesellschaft und der Zivilisation

⁷¹ Cf. auch nochmals das Narzissmus-Konzept von Argelander (1971).

infrage gestellt werde – ein impliziter metafiktionaler Kommentar, wenn man so will: ein Hinweis auf die inneren Mängel eines Entwurfs, der die Realisierung von Selbstbestimmung unter den Bedingungen der Abgeschiedenheit denkt. Die Waldrebe, die nach März greift, gleichsam um ihn der mythisch-ichlosen Wesenheit des Waldes einzuverleiben, könnte als ein ‚psychologisches Märchenmotiv‘ gelesen werden, das die Aporie einer nur im menschenleeren Raum denkbaren Utopie visualisiert – wenn der Wald nicht anders schlechterdings das Kollektiv der *menschlichen* Gesellschaft symbolisiert, die mit ihrem sprichwörtlichen ‚langen Arm‘ wieder nach dem Geflohenen greift...

Das Moment der Bedrohung und – explizit – Warnung gewinnt Überhand über die positiven Alleinheits-Bilder in dem folgenden Traum, der deutlich romantisch anhebt:

Unter der Wiese ist ein Brunnen. Als März hinabstieg, waren da viele Wiesenkammern. Eine dort äsende Gemse reichte März ihr hellbraunes oder hellgraues Euter. März wurde ganz steif vor Angst. Im Wasser ein riesiger Aal machte warnende Schreibbewegungen, die März zu lesen versuchte. Flog eine feurige Eule. (M 217)

Letztlich ist es dann aber Hanna, die von der Vergangenheit eingeholt wird. Die beiden haben in der Idylle ein Kind gezeugt und Hanna wird nun (im Zusammenhang mit ihrer persönlichen Krankheitsgeschichte) von einer Schwangerschaftspsychose übermannt. Auch hier kündigt sich das Geschehen in Träumen an, die nicht immer klar von psychotischen Wahn-Halluzinationen unterschieden werden können. Auch darin finden sich einige ‚romantische‘ und Märchenmotive (cf. die von der Schreiberin selbst als „Tagtraum“ gedeutete Vision S. 219). Hannas Wahn nimmt sehr rasch die Züge einer ausgeprägten Paranoia an, die in den Bahnen ihrer alten Psychose und Vorgeschichte verläuft, sich aber auch auf das aktuell in ihrem Körper wachsende Kind bezieht.

Mit dieser Wendung der Dinge, die schlussendlich zum Scheitern des Ausbruchsversuchs führt, qualifiziert Kipphardt auf Ebene der Romanhandlung selbst seinen Entwurf und kommt dem Vorwurf einer ‚unrealistischen‘ utopischen Idyllik zuvor. Doch ich will ein Stück zurückgehen und den Entwurf aus seiner (zeitweiligen) *Realisierung* heraus auf seine ‚Brauchbarkeit‘ befragen. Die konkrete Schilderung der sinnlichen Beziehungen, die März und Hanna zu der naturnahen Um- und Objektwelt der Alm aufbauen, und die utopischen Reflexionen, die die beiden in ihren Journalen notieren, weisen die konstitutionellen Schwächen auf, die ich im Vorangegangenen an vielen Aspekten des Texts aufgezeigt habe. Das Verhältnis zur Umwelt, das nach Marx’ Philosophie eine dialektische wechselseitige Durchdringung von Subjekt und Objekt sein soll, trägt in der konkreten

erzählerischen Illustration den Zug der *Projektion*. Das fängt an mit Pflanzennamen, die autobiografisch gelesen werden (März gefällt besonders der Name „Alpenrachen“...); die Prozedur der Käseherstellung wird (subtil, aber doch deutlich genug) als eine Art ethische Parabel der wahren = utopischen Menschlichkeit gelesen (die Langsamkeit der Käse-Reifung als Vorbild für ‚Entschleunigung‘, die Entstehung des Aromas durch ‚Verunreinigung‘ mit Bakterien als Sinnbild für die positive Bedeutung der ‚unreinen‘ = ‚kranken‘ Elemente...).

Sowohl März als auch Hanna geben in ihren Aufzeichnungen Charakterisierungen der Tiere, mit denen sie zu schaffen haben, die offensichtlich vom Autor intendiert sind als Illustrationen einer ‚kreativen‘ Betrachtungsweise, die der Außenwelt zugewandt, sinnlich, wahrnehmungsscharf, beobachtungsgenau und zugleich persönlich, subjektiv, produktiv (also im Grunde ‚künstlerisch‘) sein soll, indem sie wiederum die eigene Erfahrung im Anderen des Objekts reflektiert sieht. Es ist bemerkenswert, wie regelmäßig in März diese Art von ‚dialektischer‘ Wahrnehmung umschlägt oder zurückfällt in konventionellste sinnbildliche Funktionalisierung des ‚Anderen‘, insb. des nichtmenschlichen: des Tiers als Signifikant und Projektionsfläche. Selbst noch die Betonung der Eigenheit, des ‚eigenen Willens‘ der Tiere wird so funktionalisiert: Die Ziegen seien die „Schizos“ „unter dem Milchvieh“, weil störrisch etc., mehr ‚sie selbst‘ als Kühe; diese dagegen erscheinen März mal als Reminiszenz an das Anstaltsleben, mal als Bild für die angepasste Mehrheit, über die konventionell Metapher der „Herde“, die ja schon bei Nietzsche eine analoge Funktion erfüllt in der unweigerlich zum „Übermenschen“ führenden transnormalistischen Reflexion.⁷² März’ Sympathie gehört folglich (auch in der Realität) den Ziegen mehr als den Kühen: ein Übergreifen der metaphorischen „Produktivität“ auf die Außenweltwahrnehmung, das als durchaus egozentrisch bezeichnet werden kann. (Man beachte auch den entindividualisierenden Blick auf die Tiere durch Zuschreibung eines kollektiven ‚Charakters‘.)

Wie wenig eine eigene ‚Subjektivität‘ der nichtmenschlichen Anderen in den utopischen Reflexionen der beiden „Schizos“ in Betracht gezogen wird, zeigt vor allem eine Hanna zugeschriebene Notiz. Ein markantes Motiv ist, wie ich oben schon verschiedentlich gezeigt habe, die (vom Standpunkt gesellschaftlicher Sexualmoral) transgressive Kontemplation kreatürlicher Körperlichkeit in der Betrachtung nichtmenschlicher Genitalien – siehe März’ Überlegungen zur „Pferdemöse“, die in charakteristischer Weise mit der Hasenscharte und dem ganzen Scham-Komplex, der dranhängt, assoziiert wird. Hanna schreibt nun ihrerseits von den Ziegen, „wie zärtlich ihre Hinterlippen unter dem Stummelschwanz“, und kommt von dort aus auf einen Jungen zu sprechen, von dem sie hat

⁷² Cf. dazu den kleinen Essay zu Nietzsche in Links *Versuch über den Normalismus*: 251–257 (insb. die auf die „Herde“ bezogenen letzten Sätze auf S. 257).

erzählen hören, dass er „die Ziegen gern gehabt hat, wenn er nur ein paar Bier getrunken hat, den haben sie ins Irrenhaus getan. Warum denn?“ (215). Die (geradezu böseartig-dumme) Nonchalance dieses „Warum denn?“, das ja etwa heißen soll: ‚er hat doch niemandem wehgetan‘, läuft auf einen bornierten Befreiungskitsch hinaus, der gegen Ende der 1970er Jahre freilich Konjunktur hatte. Man wollte ja damals auch die Emanzipationsbestrebungen marginalisierter Gruppen wie der Homosexuellen für die Zwecke einer alle möglichen sexuellen Praktiken einschließenden Generalexkulpation kapern. Dass sexuelle ‚Beziehungen‘ zwischen ungleichen ‚Partnern‘ (wie bereits zwischen menschlichen Kindern und Erwachsenen) problematisch insofern sind, als das vernünftige Legitimitäts-Kriterium der Einvernehmlichkeit schwer zu gewährleisten ist; dass, im vorliegenden Fall der ‚sodomistischen‘ Spielart sexueller ‚Grenzüberschreitung‘, der ‚Verkehr‘ zwischen Individuen verschiedener Arten, aufgrund von mitunter sehr unterschiedlichen biologischen Voraussetzungen und insb. aufgrund der hier (gegenüber der zwischenmenschlichen, die – siehe aktuell #MeToo – ja auch bereits ‚fehleranfällig‘ genug ist) verschärften Kommunikationsproblematik und Verständigungsbarriere, im Zweifelsfall – der hier wohl eigentlich als der Normalfall anzunehmen ist – dem Tatbestand der Vergewaltigung entspricht: dass interessiert in den auf geistige ‚Befreiung‘ gerichteten Betrachtungen der Kipphardt’schen Schizo-Revolutionäre nicht. Die Feststellung, dass Ziegen „wie es scheint“, jederzeit „geil“ seien (215), liest sich vor dem Hintergrund dieser Argumentation fast schon als eine pseudozoologisch-kollektivcharakterologische Beseitigung des möglichen Einwands, dass man gegen irgendwelche, und sei es ‚bloß‘ körperlichen, Unversehrtheitsinteressen der Tiere verstoßen könnte, indem man sie als problemlos verfügbare Sexualobjekte „gern hat“ und an ihnen seinen Bedürfnissen freien Lauf lässt. (Eine rhetorische Operation, die übrigens der geläufigen ‚wissenschaftlichen‘ Erledigung ethischer Einwände hinsichtlich Töten und Essen entspricht, dass die Tiere ja keine Angst spürten, kein „Bewusstsein“ – vom Tod oder überhaupt – hätten usw.) Die Rede vom „Eigenleben“, wegen dem März die Ziegen gegen die Kühe so schätzt, erweist sich als nichts als heiße Luft⁷³, und die ‚Entdeckungen‘, die der

⁷³ Die auf der ‚metaphorischen‘ Ebene bedeutungsvollen Analogien haben in der realen Praxis keine Konsequenz. Das Melken ist ein Ausbeutungsvorgang, und die Ziege erscheint als „Schizo“, weil sie sich widersetzt, nur Milch gibt, „wie sie Lust hat“ (M 215), auf sie sei kein Verlass, sie passe sich nicht den Interessen der anderen an. Trotz allem führt März das Melken aktiv aus und sieht das nicht (wie etwa die Arbeit in einer Fabrik) als entfremdende Tätigkeit an, die man aus bloßer Existenznotwendigkeit tut und womit man sich gleichwohl zum Komplizen eines gewalttätigen Systems macht; die Käserei ist ihm vielmehr eine sinnvolle Arbeit im Marx’schen Sinne, an der man als Mensch wachsen kann. Ja, wahrscheinlich geschieht es den Kühen, die so viel ‚bereitwilliger‘ ihre Milch hergeben, gerade recht, dass ihr Leben in den Dienst menschlichen „Genusses“ gestellt wird. Die Kühe geben ja nicht einfach so Milch, sondern es handelt sich um ein Parasitieren an ihren reproduktiven Funktionen. Gewisse Analogien, die man unter diesem Aspekt zwischen Milchwirtschaft (auch einer vorindustriellen, altmodisch-handwerksmäßigen) und dem Romangeschehen um die beiden Schizos hätte herstellen können, sind im Text nirgendwo angedeutet. Ob Hannas Angst, ihr Kind weggenommen zu

wache Blick im lebendigen Austausch mit der Umwelt angeblich macht, sind immer wieder nur Selbst-Entdeckungen. „Sehen, riechen, hören und fühlen wie er selber und kein anderer“ (209): Aber vielleicht auch *nichts anderes* als sich selbst.

Von hier aus können wir nun die Frage nach der generellen Beschaffenheit dieser utopischen „Gegenwelt“ ins Auge fassen. Fischer (1999) rekonstruiert die Grundgedanken des Gesamtentwurfs mit den folgenden Begriffen: Sinnlichkeit, Aufmerksamkeit für die Umwelt; selbstbestimmtes Arbeiten als „Form von Weltaneignung“, die zugleich „den Arbeitenden [...] mitformt“ (166): „Menschwerdung durch [...] praktische Tätigkeit“, „Erwerb und [...] Ausbildung seiner Fähigkeiten und Sinne durch Arbeit“ (167). Das entspricht, wie Fischer im 7. Kapitel seiner Studie zeigt, dem Programm der Marx’schen Anthropologie. Die narrative Konkretisierung der abstrakt-philosophischen Setzungen bei Marx wirkt im Ganzen eher als eine „rückwärtsgewandte“⁷⁴ Utopie. Es sind, wie Fischer formuliert (167), vorindustrielle Produktionsverhältnisse, an denen das Programm der Sinnlichkeit, der Subjekt-Objekt-Durchdringung und der bedeutungsvollen Arbeit illustriert wird. Auch liegt diese Utopie außerhalb makrosozialer Zusammenhänge bzw. an der äußersten Peripherie.⁷⁵ Kipphardt relativiert zwar auch das, indem am Ende die Schweizer Bundespolizei auftaucht und wegen fehlender Arbeitserlaubnis nachfragt (M 221). Gleichwohl handelt es sich nicht um einen im Ganzen ironischen Entwurf, sondern es soll durchaus ‚gelten‘, was hier als Bild eines besseren Lebens gezeigt wird – wenn auch, wie Fischer mutmaßt, wohl nicht im Sinne eines direkt richtungsweisenden Vor-Bilds, sondern eher eben als (wiederum zu abstrahierende) ‚Illustration‘ von Bedingungen, die dem menschlichen Wesen angemessener wären. „Der Rückgriff auf die recht unwahrscheinliche Idylle ist ja“, so Fischer, „bereits eine alte literarische Strategie, das ganz Andere, Auch-Mögliche wenigstens andeutungsweise“ *positiv* darzustellen⁷⁶ (bzw. eben einen konkret-indirekten Ausblick darauf zu geben) – Anachronismus, ja Arkadien-Topos als eine literarische Strategie also. Literarische Konkretisierung bedeutet hier, mit anderen Worten, nicht unbedingt, dass es *im Konkreten* genau so gemeint sei: epische Konkretisierung nicht als direkte Ausmalung des zu Verwirklichenden, sondern als eine andere, nicht-abstrakte, anschauliche Form von *Reflexion*.

Trotzdem gilt auch m. E. die von Fischer formulierte Bewertung, dass hier „Romantisierungstendenzen“ zu konstatieren sind und dass solche Ausgestaltungen, „sofern

kriegen, nicht vielleicht auch in Bezug stehe mit ihrer eigenen Tätigkeit, die Muttermilch anderer Tiere für wirtschaftliche Zwecke abzapfen, kann der Leser nur mutmaßen. Dass der so gern in Analogien schwelgende Autor diesen Gedanken auch nur im Hinterkopf gehabt habe, dafür gibt es aber im Text keinen Anhaltspunkt.

⁷⁴ Fischer 1999: 167.

⁷⁵ Cf. *ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

sie überhaupt noch ernst genommen werden können, wenigstens recht fragwürdig sind“.⁷⁷ Der Aufenthalt in der Bergwelt werde sinnbildlich wie buchstäblich zur „Abgehobenheit von der gesellschaftlichen Wirklichkeit“, „der allumfassenden, ubiquitären Deformation und Entfremdung“. Um zu ‚sich selbst‘ zu gelangen, muss man den sozialen Zusammenhang verlassen, worin, so Fischer, wiederum die „subjektivistische Verengung von Kipphardts anthropologischem Modell“ durchschlage, die Hypostasierung eines als Axiom gesetzten ursprünglichen vorsozialen Selbst, was der Passage eine „wenig progressive“ Richtung gebe. Ein Auskommen findet der im Zentrum nicht Integrierbare nur am äußersten Rande und in einer anachronistischen Nische (keiner wolle heute mehr dort oben arbeiten, sagt die greise Bäuerin Creszenzia, die einen aussterbenden rätoromanischen Dialekt spricht und geradezu als Personifizierung dieses Umstands erscheint, M 214) ist ein Auskommen, eine Nischen-Existenz möglich. Das mag man als textinternen Kommentar über die Anfechtbarkeit, das Ungefähre und Mangelhafte des utopischen Entwurfs dem skeptischen Bewusstsein des Autors gutschreiben. Die anderen Defizite, die ich aufgezeigt habe, weisen aber auf tiefergehende Mängel hin. Zu den konkreten Vorstellungen vom besseren Leben habe ich ja auch in vorigen Kapiteln einiges gesagt, siehe insb. meine Betrachtung zu der Entdeckung der Esslust durch März im Kap. IV/7. Die Unfähigkeit aber, ein wahrhaft Anderes, das „einer selbst nicht ist“ und „was wir nicht sind“ (Sebald, UH 160, 159), ernsthaft in den Blick zu bekommen, ist das signifikanteste Symptom eines ‚Konstruktionsfehlers‘, der sich aus dem zugrunde liegenden Weltbild selbst herleiten lässt. Der Anthropozentrismus der Marx’schen Philosophie und die positive Bewertung einer angeeigneten, d. h. anthropomorphisierten Natur als menschliche Umwelt, in einem Wort: einer *Veränderung* der natürlichen Welt durch die Menschen, steht in diametralem Gegensatz zu dem Gedanken bei Sebald, dass unsere Hoffnung, also auch die utopische, in der Möglichkeit liege, dass die „Infektion“ der Natur durch den Menschen und alles Menschliche und damit die Aufhebung der Differenz als *Zerstörung* jeglicher (nichtmenschlicher) *Alterität* noch aufzuhalten wäre. Das ist – in einem bestimmten Sinne – eine *konservative* Position, die sich von der ‚progressiv-nostalgischen‘ der Kipphardt’schen Bukolik in einigen wesentlichen Punkten unterscheidet, die im Folgenden anhand einiger Textbeispiele konturiert werden sollen.

[ii.] **Alteritäre Ordnung (Herbeck/Sebald)** Als mehr oder weniger direkt gegen den Anthropomorphismus und die ‚Zentralperspektive‘ des aufgeklärten Weltbilds gerichtet könnte man an dieser Stelle die in Kap. II/4 schon einmal zitierte Bemerkung interpretieren, die der Ich-Erzähler in

⁷⁷ Dieses und die folgenden Zitate *ibid.*

Schwindel. Gefühle. über die Malkunst Pisanellos macht: „die Art, wie es ihm gelingt, diese Kunst in einer mit der realistischen Malweise eigentlich unvereinbaren Fläche aufgehen zu lassen, in der allem, den Hauptdarstellern und den Komparsen, den Vögeln am Himmel, dem grün bewegten Wald und jedem einzelnen Blatt dieselbe, durch nichts geschmälerte Daseinsberechtigung zugesprochen wird“ (AE 84). Es handelt sich um die Utopie einer alteritären ‚asyntaktischen‘ Ordnung, die Sebald, wie oben dargestellt, bspw. in den kosmologischen Betrachtungen Hebels evoziert findet. Auch mit der Lyrik Herbecks, die Kipphardt in *März* zur Gesellschaftskritik funktionalisierte und damit diskursivierte, verbindet Sebald diese utopische Qualität, wie er in BU (145) am Beispiel des Gedichts *Blau* ausführt, das als geradezu exemplarische Realisierung dieses Programms erscheint (cf. HGT 42):

Blau.

Die Rote Farbe.
 Die Gelbe Farbe.
 Die Dunkelgrüne
 Der Himmel ELLENO
 Der Patentender
 Das Sockerl, Das Schiff.
 Der Regenbogen.
 Das Meer
 Die Auenblätter
 Das Wasser
 Die Blattnarbe
 Der Schlüßel (R) »r.«
 Die Schloß + Das Schloß.

Dieser Text steht als Beispiel für „die singuläre ästhetische Qualität“ (144), die Herbecks Texte bisweilen erreichten. Von Interesse ist hier auch die Technik, die Sebald zur Interpretation des Texts anwendet: Er formuliert die elliptischen ‚Sätze‘ des Gedichts gleichsam imaginativ aus. Die Versfolge „Der Himmel ELLENO / Der Patentender“ wird bei Sebald zu einer Art Landschaftsgemälde: „der Himmel ELLENO, dessen große Buchstaben wie eine Flammenschrift am Horizont erscheinen, und die mysteriös winzige Figur des Patentenders, der halb an einen Hirsch, halb an einen Beamten erinnert“ (145)⁷⁸ – in Sebalds Umschrift ein wenig erinnernd an Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer*, mit dem antiheroischen Vorzug, dass die Gestalt der vollen Pathosentfaltung durch ihre Skurrilität

⁷⁸ „Der Patentender“ (und damit der Patentender) steht im Schriftbild ja buchstäblich *unter* dem Himmel ELLENO, was Sebald in seiner Interpretation sozusagen optisch-wörtlich nimmt.

entgegenwirkt. Der utopische Aspekt wird im Sebalds Kommentar ziemlich explizit formuliert: „diese Wortfiguren eröffnen die Perspektive in eine fernere Welt, unter deren Auspizien auch ganz einfache Wörter wie Meer und Wasser ein poetisches Eigenleben entfalten“ (145). Die durchgehende Großschreibung bei Herbeck deutet Sebald als ganz konsequente Gestaltung, da ein Text wie dieser „*anders*“ funktioniere (meine Hervorhebung), „als das vom Regime einer Idee verlangte der Nachordnung oder Überordnung, das man sonst in der Literatur antrifft“ – zum Beispiel bei Kipphardt, wie ich hier hinzufügen möchte. Alle „Töne“ (so Sebald in Analogie zu einer von Schönberg geforderten Alternative zu poly- oder homophonen „Hierarchien“) seien hier gleichwertig und gleich weit entfernt vom imaginären Mittelpunkt (145). Das ist, mit anderen Worten, die *ästhetisch realisierte* Utopie einer hierarchie- und herrschaftsfreien Ordnung.

Die damit wiederbelebte Sprache redet von der Polyvoztät einer unerfüllten Sehnsucht, auf deren Wellen der Dichter auf einer seiner Lieblingsmetaphern – dem Schiff – eine Zeitlang getrost herumfährt. Die letzten Zeilen schaffen aus Auenblättern⁷⁹ und Blattnarben ein Laubhüttenfest der Erinnerung an da verlorene Leben in der Natur. Der rätselhafte „Schlüßel (R) ,r.“ erschließt der schreibenden Phantasie Herbecks die labyrinthische Heimat eines Buchstabens, in dem es sich so ungestört unterkommen läßt wie in der gleichnamigen Villa des Paul Klee. (BU 146)

Bei aller Eigenmächtigkeit einer solchen ‚poetischen‘ Interpretation scheint mir Sebalds Lektüre doch von einer hermeneutischen Sensibilität zu zeugen, die der besonderen Qualität von Herbecks Texten näher kommt als Kipphardts Umschriften und Kontextualisierungen, die sie zu kritisch-rebellischen Kommentaren funktionalisiert. Nicht Teilnahme am *Diskurs* ist, wie Gisela Steinlechner (auf deren analytische Studien zu Herbecks Texten ich hier leider wenig eingehen konnte) schreibt, Herbecks schriftlicher Sprachgebrauch, sondern als Suche nach Auswegen innerhalb der *Sprache* selbst⁸⁰ kann es (schon eher) verstanden werden – ein „Herumstreuen in der Topographie der Sprache“.⁸¹ Für diese (eigentlich eminent sinnlichen und materialen) Qualitäten hatte Kipphardt nur insoweit einen Sinn, als sie zu seinen kritischen und erzählerischen Zwecken funktionalisierbar waren. Rezeptionsraster des Verstehens wie ‚symbolisch‘, ‚metaphorisch‘ etc. laufen hier ins Leere bzw. produzieren

⁷⁹ Auenblätter sind ja auch die Blätter, die in der oben besprochenen Ausflug-Episode in *All'estero* aus dem „Laubmeer“ an den Ufern der Donau (also dem Auenwald) aufsteigen.

⁸⁰ Cf. Steinlechner 1989: 185.

⁸¹ Steinlechner 1989: 86, cf. auch 193. Steinlechners Herbeck-Monografie ist insgesamt sehr lesenswert, viele Überlegungen darin relevant für Aspekte der hier behandelten Thematik (nicht nur wegen des konkreten Herbeck-Bezugs bei den Primärtextautoren, sondern mehr noch im Hinblick auf die poetologischen Fragen). Unmittelbar relevant für das vorliegende Kapitel und die oben thematisierten Aspekte von Herbecks Texten ist v.a. das 3. Kapitel „Assoziative Verfahren der Textkonstitution“, insb. 101 ff.

„gewaltsame“ Deutungen; gefragt ist vielmehr eine Wendigkeit des Lesers, der sich in dem sehr viel offeneren Raum dieser Sprachgebilde außerhalb eines gewohnten Koordinatensystems bewegen muss, wie es Kipphardts anthropologisch-marxistisch-antipsychiatrisch, in einem Wort *theoretisch* fundiertes Kritik-Modell darstellt. Freilich ist auch Sebalds eigenes literarisches Werk nicht frei von dem „Regime einer Idee“ (z. B. das Konzept der „Naturgeschichte“), wenn auch in *Schwindel. Gefühle.* den ‚freien‘, „oberflächlichen Assoziationen“ (Freud, GW-II/III 535 f.) auf Ebene der Textkonstitution mehr Gewicht zukommt als bei Kipphardt. Vor allem aber ist auch Sebalds Text ein *erzählender*, nicht wie Herbecks ein ‚lyrischer‘. Die Verkettung zum Zusammenhang als Prinzip der Narration kann eine ästhetische Utopie wie die von Sebald an Herbecks *Blau-*Gedicht umschriebene zumindest nicht auf die gleiche Weise produzieren wie ein solches. Ja, gerade das Narrativ der Krankengeschichte scheint in spezifisch narratologischer Hinsicht besonders ungeeignet, diese antidiskursiven alteritären Qualitäten zu produzieren, da es in besonderem Maße auf Erkenntnis, Erklärung usw. angelegt ist. Eine Form der Realisierung derartiger Qualitäten im Rahmen eines narrativen Texts wäre wiederum der *Traum*; und tatsächlich findet sich mindestens ein einschlägiges Beispiel für eine solche Verwendung des Traum-Motivs in *Schwindel. Gefühle.*, die sich von den bisher untersuchten explizit markierten Träumen unterscheidet, bei denen es sich mehrheitlich um Träume handelte, die im weiteren Sinne diagnostisch funktionalisiert, also im Erzählzusammenhang motiviert waren.

[iii.] Bukolik 2: „Argentinien“ Bei dem folgenden Traum handelt es sich, nach meiner Interpretation, um den entgegengesetzten Fall eines vom narrativen Syntagma als eine Art Traum-Blase sich abkapselnden Gebildes. In diesem Sinne könnte man von einer Art Prosagedicht sprechen, das als eine (narratologisch gesprochen: allenfalls schwach motivierte) Traum-Insel im Erzählfluss auftaucht und keine erkennbare Funktion im ‚diagnostischen Narrativ‘ erfüllt. Kurz zur Verortung im Text: Nachdem der Erzähler sich in *All'estero* von Ernst Herbeck verabschiedet hat, fährt er mit dem Nachtzug nach Venedig, und im Zug träumt er diesen Traum – bemerkenswerter Weise ist es dieser, woran er sich von der ganzen Fahrt am besten erinnert:

Die Bahnfahrt von Wien nach Venedig hat kaum eine Spur in meinem Gedächtnis hinterlassen. Eine Stunde vielleicht [...] bis ich, [...] in den Schlaf gesunken bin. Und es ist im Schlaf gewesen, daß ich ein mir seither unvergeßliches Landschaftsbild gesehen habe. Der untere Teil dieses Bildes war nahezu überzogen von der

kommenden Nacht. Eine Frau schob auf einem Feldweg einen Kinderwagen auf ein paar Häuser zu, von denen eines, eine ramponierte Gastwirtschaft, in großen Buchstaben den Namen *Josef Jelinek* unter dem Giebel stehen hatte. Über den Dächern erhoben sich dunkel bewaldete Kogel, die schwarz gezackte Höhenlinie wie ausgeschnitten aus dem Gegenschein des Abendlichts. Zuoberst aber glühend, transparent, feuerspeiend und funkenstiebend die Spitze des Schneebergs, hineinragend in die letzte Helligkeit des Himmels, an dem die seltsamsten graurosafarbenen Wolkengebilde trieben und zwischen diesen die Winterplaneten und die Sichel des Mondes. Es bestand für mich im Traum keinerlei Zweifel, daß es sich bei dem Vulkan um den Schneeberg handelte, ebensowenig wie ich daran zweifelte, daß das umliegende Land, über das ich mich, aufsteigend durch einen glänzenden Sprühregen, alsbald erhob, Argentinien gewesen ist, ein ungeheuer weites und dabei sehr grünes Gefild mit Bauminselfn und unzähligen Pferden. (AE 57/58)

Unmittelbar an den narrativen Kontext anknüpfen lässt sich zunächst nur der Name Argentinien: Der Tagesrest, auf den sich dieses Traumelement bezieht, ist offensichtlich Herbecks Bemerkung über die Briefmarken, die er früher einmal gesammelt habe, wobei er das Wort „argentinische“ noch einmal wiederholt, was vom Erzähler als bedeutsam verzeichnet wird. Für den lebenslänglichen Anstaltsinsassen Herbeck musste ein Land wie Argentinien ans Sagenhafte grenzen, Marken von dort wie Realien einer kaum als real vorstellbaren Ferne. Es ist aber das *Wort* vor allem, das Toponym bzw. hier das von diesem abgeleitete Adjektiv, das Herbeck wiederholt, und ein *Wort* ist also der Tagesrest, aus dem sich dieses Traumelement und vielleicht der Traum als Ganzes spinnt. Das „Argentinien“, das der Erzähler auf der anschließenden Zugfahrt im Traum sieht, wäre mithin zu identifizieren als der leibhaftig gewordene utopische Ort des *reinen Namens*, in dem die Sehnsucht selig wird – nicht jene mehr, die aus der Ferne zum Bilde drängt – und der, „bildlos, Zuflucht aller Bilder ist“⁸².

Freilich kann man versuchen, auch diesen Traum zu deuten, nach intertextuellen Anknüpfungen zu suchen – so funktioniert ja die ‚Aufschlüsselung‘ der Träume bei Sebald in den meisten Fällen – und nach (thematischen, motivischen, kausalen, strukturellen) Verbindungen zum bzw. möglichen Funktionen des Traums (dramaturgische, rhetorische, allegorische etc.) im Erzählkontext. Der Versuch also, die „temporal und kausal ‚ungeordneten‘“⁸³ Elemente des Traums „in eine Kohärenz, eine ‚sinnvolle‘ Beziehung zum Text zu bringen und so das intertextuelle Rätsel zu lösen“.⁸⁴ Einen solchen – ausdrücklich

⁸² Walter Benjamin, zit. n. Steinlechner 1989: 121. – Cf. den Abschnitt „Die Sprache des natürlichen Traums“ bei Steinlechner (119–122).

⁸³ Die Traumbilder „stehen ohne eine auf der Oberfläche des Textes zwingende Ordnung hintereinander, sind also parataktisch angeordnet oder, besser, simulieren das Fehlen einer Anordnung“ (Schmucker 2011: 365).

⁸⁴ Ibid.

spekulativen – Deutungsversuch macht Schmucker in seinen *Grenzübertretungen*. Zunächst fördert Schmuckers Recherche, die ein wenig nach dem Prinzip der ‚freien Assoziation‘ funktioniert, zu dem ja in der Tat irgendwie bedeutsam prangenden Namen *Josef Jelinek* einen Entomologen dieses Namens (geb. 1939) zutage, langjähriger „Leiter der einschlägigen Abteilung am Prager Nationalmuseum“⁸⁵. Autoren oder literarische Figuren desselben Namens hat Schmucker nicht gefunden.⁸⁶ Er spekuliert aber: Entomologie, da denkt man natürlich an Nabokov, der ja in Sebalds Werk recht prominente Auftritte hat. (Man könnte freilich auch an Käfer denken, also an Kafkas *Verwandlung* etwa; oder auch, wieder einmal, an den Jäger Gracchus: „Aus dem Jäger ist ein Schmetterling geworden“; überhaupt Kafka, nicht nur über die Insektenkunde, sondern auch über den Ort des Insektenforschers: Böhmen/Prag...) Mit Verweis auf eine Episode aus Nabokovs Autobiografie, die Sebald in seinem *Traumtexturen* betitelten Essay zu Nabokov zitiert, stellt Schmucker folgenden Zusammenhang her: Die Zeit *vor* dem eigenen Leben ist im Grunde der *nach* der eigenen Existenz analog: Es sind die Grenzen zum Jenseits der persönlichen Existenz – an der betreffenden Nabokov-Stelle sieht jemand in einem privaten „Amateurfilm“, der einige Wochen vor seiner eigenen Geburt aufgenommen wurde, einen für ihn bestimmten Kinderwagen herumstehen, der ihm beim Betrachten des Films wie ein Sarg vorkommt. Ein *Kinderwagen* kommt ja nun wirklich auch in dem Traum in *All'estero* vor, und es könnte sich mithin um das Pendant einer visionären Todeserfahrung im Traum handeln, eine Erinnerung an die eigene Vorzeit. Die Entomologie als „Geisterkunde“ (nach Sebalds Deutung) stünde dann in Verbindung mit dieser Thematik. Ich gehe jetzt nicht auf alle Feinheiten von Schmuckers Lektüre ein. Einigermaßen plausibel klingt auch der Verweis darauf, dass Sebald verschiedentlich seine eigene Baby-Perspektive aus dem Kinderwagen im idyllischen Allgäu kontrastiert hat mit dem zeitgleichen historischen Geschehen, also dem Ende des Zweiten Weltkriegs.⁸⁷ Den Vulkan, der im Hintergrund Feuer speit, könnte man dann mit den großen Bränden des Kriegs in Verbindung bringen⁸⁸, auch wenn das Feuer-Motiv hier gleichsam naturalisiert (und ästhetisiert) erscheint. Die Identifizierung des Vulkans als „der Schneeberg“ kann zunächst einen einfachen Bezug zur rezenten Tageswirklichkeit, ein direktes ‚Echo‘ des äußeren Geschehens darstellen, da mit großer Wahrscheinlichkeit der bei Wien gelegene

⁸⁵ Schmucker 2011: 366.

⁸⁶ Eine eigene Blitzrecherche ergibt noch einige im Archiv des WWW zumindest dem Titel nach auffindbare Bücher von Autoren mit Namen Bretislav Josef Jelinek (*Notizen über vorgeschichtliche Objekte aus dem Flussgebiete des Litava-Baches in Böhmen*, 1886) und Harry Josef Jelinek (*... und rückwärts ist die Hölle*, 1953); ob das weiterhilft, mögen andere Traumdeuter untersuchen.

⁸⁷ Cf. Schmucker 2011: 366.

⁸⁸ Eine solche Verbindung legt auch der weitere Binnen-Kontext von SG nahe: In *Beyle* hat der Protagonist Fieberträume, in denen Bilder von der Besteigung des Schneekopfes mit Bildern vom großen Brand Moskaus durcheinandergelassen (cf. B 27).

Schneeberg gemeint ist, und von Wien kommt ja eben der Erzähler. Die Verwandlung in einen Vulkan geht, wie Schmucker zeigt, auf das in *All'estero* an anderer Stelle auch namentlich erwähnte *Tagebuch auf der Reise nach Italien* (1819) Franz Grillparzers zurück.⁸⁹ Desweiteren erwägt Schmucker einen (etwas abseitigen) intertextuellen Bezug zu dem Science-Fiction-Roman *The Left Hand of Darkness* (1969) von Ursula LeGuin, dessen deutscher Titel *Winterplanet* lautet (1974). Die Verbindung zu *Schwindel. Gefühle.* bestünde zum einen in der Sexualitätsproblematik, die dieser Roman fiktional erkundet zum anderen in der Verbindung zur Vulkanlandschaft.⁹⁰

Wenn man solchermäßen also sehr wohl vielfältige (mögliche) Beziehungen zum Kontext herausarbeiten kann, so fällt doch auf, dass eine unmittelbare narrative Motivierung des Traums oder eine *bestimmte* Funktion (wie sie etwa dem Traum vom grauen Jäger oder den Fieberträumen des Kindes in *RP* zugeschrieben werden kann) sich daraus nicht ergibt. Überhaupt scheint mir die unmittelbare ästhetische Anmutung des Traums an der Textoberfläche in eine andere Richtung zu weisen. Der Topos „Argentinien“ – Schmucker erwähnt noch Bruce Chatwin, über dessen *In Patagonia* sich Sebald in der Tat sehr positiv geäußert hat (cf. CS 219 ff.), verwirft diese Möglichkeit aber als (im vorliegenden Fall) wenig ergiebig; nun ist aber tatsächlich ja „Patagonien“, dieser Wilde Süden oder südliche Wilde Westen⁹¹, ein in gewisser Hinsicht jenseits des Realen liegender Sehnsuchtsort, den nicht nur Chatwin (dieser freilich literarisch besonders denkwürdig) beschworen hat. *El sur* (wie eine Geschichte von Borges heißt) ist das onirische Pendant zu dem bukolischen Topos des Kipphardt'schen Utopie-Entwurfs, ein mythisches Weide- und Hirtenland, das hier nicht als realer Auswanderungsort für zivilisationsmüde „Aussteiger“, sondern als ein Topos der *Imagination* wiedergewonnen wird. Jetzt hat der Erzähler doch noch das Fliegen gelernt, das er am Vormittag trotz der beflügelnden Gesellschaft Herbecks um ein Haar versäumt hatte. Man könnte sagen, der Traum bastele hier in ähnlicher Weise mit abgegriffenem Material der kollektiven Vorstellung, wie Herbeck es, nach der Beschreibung Gisela Steinlechners, mit dem Sprachabfall der Klischees getan hat: mittels ‚Recycling‘ wird eine Möglichkeit eröffnet, *doch noch* von den *Dingen* zu sprechen, die von den Sprach- und Bilder-Klischees verstellt sind (wie Schönheit der Natur, Liebe etc.).⁹² Im Traum eröffnet sich dem träumenden Ich aus der Levitationsperspektive die mythische Landschaft jenes modernen Abkömmlings des

⁸⁹ Dort heißt es: „Glühen der Spitzen des Schneeberges, wie durchsichtig beim Untergang der Sonne. Wie ein feuerspeiender Berg“ (zit. n. Schmucker 2011: 250).

⁹⁰ Näheres bei Schmucker 2011: 369 und 250.

⁹¹ Cf. die einleitenden Sätze in dem Aufsatz zu „der Entstehung des Westerngenres aus dem Geiste der Neurasthenie“ von Reichhardt 2006: 145.

⁹² Cf. Steinlechner 1989: 131.

bukolischen Topos, der Wilde Westen, nostalgischer Ort *par excellence* (über dessen historische Realität Sebald sich ganz sicher keine Illusionen machte⁹³). Nicht rückwärts, sondern in eine Ferne, in der noch nie jemand gewesen ist, richtet sich dieser Traum, der aus dem Vorstellungsmaterial alter Wildwest- und Gaucho-Fantasien einen Ausblick bastelt in eine andere Landschaft.

Dass man einer solchen Deutung und mit der letzteren Referenz auf Kafka nicht ganz falsch liegt, ergibt sich aus dem unmittelbaren Kontext des Traums. Direkt im Anschluss an die oben zitierte Traumerzählung geht es wie folgt weiter:

Aufgewacht bin ich erst mit dem Gefühl, daß der Zug, der sich so lang mit gleichmäßiger Geschwindigkeit durch die Täler gewunden hatte, nun aus dem Gebirge heraus- und in die Ebene hinunterstürzte. Ich riß das Fenster herab. Krachend schlugen mir Nebelfetzen entgegen. [...] Bläulichschwarze Steinmassen gingen in spitzen Keilen bis an den Zug heran. Ich beugte mich hinaus und suchte vergebens ihre Gipfel. Dunkle schmale zerrissene Täler öffneten sich, Bergbäche und Wasserfälle, weiß stäubend in der kaum gebrochenen Nacht, waren so nah, daß der Hauch ihrer Kühle das Gesicht erschauern machte. (AE 58)

Die letzten beiden Sätze sind aber nichts anderes als leichte Variationen der letzten Sätze, mit denen Kafkas Romanfragment *Der Verschollene* – früher bekannt unter dem Brod-Titel *Amerika* – abbricht. Und zwar mitten in der Schilderung einer Eisenbahnfahrt gen Westen – zum „Teater von Oklahama“, jener überrealen (utopischen?) Wildwestshow, wo der Verschollene wie alle Menschen, die ohne Platz in der Welt sind, unterkommen wird. Dabei geht es im realen Geschehen, in der Wachwirklichkeit von *All'estero* jetzt ja nach Italien, zwar auch arkadischer Topos z. T., aber in manch anderer Hinsicht doch ein absolutes Gegenteil dessen, was als Wilder Westen ins kollektive Imaginäre einging: altes Kulturland, ältestes Europa, Landschaft der Altertümer und zivilisatorischen Gedenkstätten. (Allenfalls könnte man folgern, mit dem Traum und dem folgenden Zitat aus der Fahrt nach Westen in Kafkas Romanfragment sollte die folgende Italienische Reise gewissermaßen als eine Art Italo-Western, als eine Abenteuererzählung also, markiert werden, was zumindest nicht ganz falsch wäre...) Das Kapitel, aus dem die Kafka-Passage stammt, wurde ja von Brod „Das Naturtheater von Oklahama“ überschrieben, und darin klingen nun zwei Stichworte an, die in der utopischen Schicht von *Schwindel. Gefühle.* zentrale Positionen einnehmen: die Natur – die verlorene Heimat, das *Andere* zur Menschenwelt – und das Theater, oder eigentlich der

⁹³ Cf. den Essay zu Charles Sealsfield in *Unheimliche Heimat*, insb. Sebalds Kommentar zu einer Passage bei Sealsfield, die die Zähmung eines Pferds in der texanischen Prärie beschreibt, was Sebald als eine Art Synekdoche für die Unterwerfung der Natur liest.

Zirkus, jene Gegensphäre, mit der die Figur Herbeck assoziiert wird. Das (streng genommen mehr Brod'sche als Kafka'sche) „Naturtheater“ (es klingt natürlich der alte Topos des Welttheaters an) mutet geradezu als eine utopische Verbindung von Natur und Kunst an. Hat man es also letztlich mit einer bloßen Utopisierung der Kunst, einer Kunstutopie zu tun? Das passt gewiss zu dem Satz in Sebalds Interpretation des *Blau*-Gedichts von Herbeck, in der von der „labyrinthischen Heimat eines Buchstabens“ die Rede ist und davon, dass man in einem gemalten Bild unterkommen könne. Also die Kunst als einzig denkbare Utopie (und nicht etwa als Wegbereiter der *Verwirklichung* einer besseren Welt außerhalb der Fiktion, wie bei Kipphardt) – also eigentlich letztlich Eskapismus?

Es ließe sich aber eine andere Auffassung vom ‚Modus‘ des Utopischen bei Sebald aus der Referenz auf Kafkas „Amerika“-Roman ableiten; ein kleiner Umweg über die Interpretation, die Jürgen Link im *Versuch über den Normalismus* (Link 2006) zum *Verschollenen* skizziert, ist hier erhellend. Sie steht im Kontext des Kapitels „Zur Rolle der Literatur im Normalismus“. Die Hauptfunktion der Literatur im Normalismus ist für Link die „Bereitstellung von Applikations-Vorlagen für Denormalisierungen [...], mit dem Grundtyp der (nicht) normalen Fahrt“ (41). Auf dem Feld der normalistischen Subjektivität – man könnte auch sagen: des subjektiven *Erlebens* (Erlebnisqualitäten) im Normalismus – geht es um „Intensitäten“ (im Sinne von Deleuze/Guattari), qualitative, an „Singularitäten“ gebundene „Zustände von Lebensgenuß“ (44). „Die moderne Literatur seit Proust [...] und Musil (der ‚andere Zustand‘) hat vorzüglich solche Intensitäten zu explorieren gesucht.“ (45, meine Hervorhebung) Es handelt sich um „Evokationen intensiver Zustände“ vom Typ der *durée* (in Anlehnung an Bergson, allerdings ohne die Prämissen des philosophischen Idealismus einzuschließen⁹⁴), die Link wiederum in zwei Typen differenziert: „evolutive“ und „involutive“ *durée* (44). Erstere definiert er als gerichtet, dynamisch, letztere wird mit ‚Aussetzen der Zeit‘, ‚Gefühl des Stillstehens‘ (*nunc stans*), ‚Ewigkeit des Moments‘ etc. charakterisiert (45). Der evolutive Typus ist nun mit der „Fortschrittskurve“ eng verbunden, die Intensitäten sind vom Typ des „thrill“ und erweisen sich letztlich als nicht wirklich transnormalistisch, sondern als die dem Normalismus inhärente und für ihn typische Art von Intensitäten. Sie dominieren im Narrationstyp der ‚realistischen‘ „(nicht) normalen Fahrt“, die am Ende den Normalismus bestätigt (affirmativ oder resignativ); diesem Typus, als dessen Exempel Link übrigens Döblins *Berlin Alexanderplatz* nennt – davon war ja hier in Kap. III/6 die Rede, im Zusammenhang mit der ekstatischen Initiationskrankheit des kindlichen Ichs bei Sebald –, diesem Typus stellt Link die ‚surrealistischen‘ „Fahrten“ entgegen, die „auch

⁹⁴ Cf. Link 2006: 44, Fn. 12.

heterogene und ‚qualitative‘ Intensitäten transnormalistischen Typs“ evoziere (46). Für diesen letzteren Typus stellt Kafkas Amerika-Roman ein prototypisches Exempel dar. Link geht insb. auf die (für ihn freilich ohnehin zentrale) Motivik der Fahrzeuge/Verkehrsmittel/Vehikel ein (normalistische Kollektivsymbolik). Die Vehikel des Romans sind nun, so Links Beschreibung, „mit Konnotationen eines geheimnisvollen ‚Sogs‘ versehen, die sie als Vehikel zum ‚anderen Zustand‘ erscheinen lassen. *Das ist am deutlichsten bei der wunderbar-traumhaften Eisenbahnfahrt nach Oklahoma*, mit der vielleicht nicht zufällig das Fragment abbricht“ (47 f., meine Hervorhebung).

Bei Kafka sind alle Episoden dadurch ‚surrealistisch‘ tingiert, daß ihr affektiver Status (wie im Traum) völlig unsicher und ‚unrealistisch‘ ist: wo die ‚normale‘ Lektüre Schlimmes erwartet, winkt plötzlich Glück und Lust, und umgekehrt. Weil die einzelnen Episoden, Situationen und Bilder gegen die Logik ihrer üblichen Affektkonnotate, Kausalverweise und narrativen Verkettungen ins Spiel gebracht werden, wirken sie sämtlich asyndetisch und ‚absolut‘, mit jeweils maximaler Intensität. All das gilt in besonderem Maße für die Vehikel in *Amerika*, die deshalb wie Leitsymbole des ‚Vehikels‘ der Kafkaschen Narration selbst wirken. Diese Narration kann als genaue Gegenstrategie gegen den den normalistischen Prozeß aufgefasst werden: Während der Normalismus alle Intensitäten auf das *eindimensionale* Band der statistischen Observation mit ihren Kurven abbildet, wirkt Kafkas Erzählweise wie ein Gegen-Vampir, der diese Intensitäten aus der Normalität wieder heraussaugt. (Link 2006: 48)

Diese sehr gelungene Beschreibung ließe sich nun (*mutatis mutandis*) auf die ‚utopischen‘ Aspekte bei Sebald übertragen. Für eine solche – erzähl- oder sprach-, ‚technisch‘ konstituierte – Art von *ästhetischer* Alterität hatte Kipphardt nur sehr begrenzt ein Gefühl. Ihm ging es doch letztlich um klar ‚engagierte‘ Aussagen, die allenfalls exzentrisch im ‚Ausdruck‘ sein durften. Alteritär und (potenziell) utopisch macht die in März’sche Rätsel (die sich ja fast immer ‚symbolisch‘ oder ‚metaphorisch‘ übersetzen lassen) gefassten Gedanken und die Handlungen seiner aus aller Normalität gefallenen Figuren wiederum allein die kritisch-oppositionelle Gesinnung; der Pfad eines zielgerichteten, ‚sinnvollen‘ (nur eben ‚chiffrierten‘) Diskurses wird nicht verlassen, die Alterität liegt in der Hauptsache im ‚Was‘, nicht wirklich im ‚Wie‘, weswegen die utopischen Qualitäten auch im Lektüreprozess mehr verstanden als ästhetisch nachempfunden werden können. Eine ästhetische Denormalisierungsfahrt, die ganz in der Geografie der Sprache stattfindet, fiel wohl bei Kipphardt zu sehr unter den Verdacht des ästhetizistischen Eskapismus; auch eine bloß ‚bewusstseinsbildende‘ (nicht direkt-agitatorische, unmittelbar ins politische Handeln eingreifende) Literatur operiert durch

Teilnahme am *Diskurs* und ist daher selbst an ihren hermetischsten Stellen (den März'schen Schizo-Gedichten) stets diskursiv. Sebald dagegen wusste, so scheint mir, einiges mehr von der von Link beschriebenen Art von (ästhetischer) Alterität. Doch muss man sagen, dass gerade die Beschreibung der *instabilen* Affektkonnotate in Kafkas Erzählweise auf Sebald kaum zutrifft: Wie Mario Gotterbarm bemerkt hat, ist der Sebald'sche Ich-Erzähler bei allen Schwindelanfällen und Destabilisierungen, die er erlebt zu haben angibt, stets von besonders *starken, festen* Ich-Grenzen umrissen: Seine Vorlieben und Abneigungen sind *stabil*, allzu konstant, die Symptomatik der Ich-Dissolution geht auf inhaltlicher Ebene kaum mit Verwirrungen des Bewertungssystems einher. Er ist vielmehr in diesem Sinne stets ‚orientiert‘. (Das gilt im Übrigen auch für Kipphardts März.) So liegt eine Besonderheit des *Traums* – genauer: des autonomen, ‚blasenbildenden‘ Traum-Typus – bei Sebald vielleicht darin, dass hier, in der ‚asyndetischen‘ (Schmucker: „parataktischen“) Ordnung des Traums, alteritäre, utopische Qualitäten realisiert werden können, die sonst, im allzu stimmigen Gewebe der Erzählung und aufgrund der Kohärenz des starken Erzähler-Ichs, nicht zu Kafka'scher Intensität sich entfalten können. Der Argentinien-Traum aber wäre ein Beispiel, wo etwas Derartiges ansatzweise gelingt: Aus dem längst zu Marlboro-Country verkommenen neuweltlich-bukolischen Topos saugt der Gegenvampir der Traumarbeit eine utopische Vision von dem Land, wo es keine Sporen gab und keine Zügel.⁹⁵

[iv.] Tlön: Die Auslöschung der Differenz als Dystopie Im direkten Vergleich mit Kipphardt stellt sich besonders deutlich die Frage, welche Bedeutung diese Art utopischer Reflexion für das Leben in der außerliterarischen Wirklichkeit hat. Auch Kipphardts Graubünden-„Gegenwelt“ kann, wie gezeigt wurde, nicht als ein direkter ‚Lösungsvorschlag‘ gewertet werden, enthält keine konkrete Handlungsanleitung, sondern ist bei all ihrer Konkretetheit eher als eine ‚Illustration‘ zu der theoretischen Forderung nach einer sinnvollen Produktivität als Medium menschlicher Bildung und Weiterentwicklung und nach einem anderen, nicht-entfremdeten Verhältnis von Subjekt und Objekt-/Umwelt aufzufassen – andernfalls müsste man in der Tat von einer ziemlich mediokren Aussteigerfantasie sprechen. Die positiv-visionären Ausblicke bei Sebald scheinen demgegenüber aber immer wieder auf eine Kunst-Utopie hinauszulaufen, und man muss sich nun fragen, ob das auf einen Rückzug in die Kunst hinauslaufe, mit dem die Möglichkeit ‚therapeutischen‘ Handelns außerhalb des ästhetisch-fiktionalen Raums verworfen würde. Natürlich ist die Ableitung allzu praktischer Impulse aus Kunstwerken grundsätzlich problematisch. Ebenso wenig, wie Kipphardts Graubündener Idylle die

⁹⁵ Cf. Kafka: *Wunsch, Indianer zu werden* (DzL 32).

‚Botschaft‘ verkündet, dass wir alle Bauern werden und uns als DIY-Lebenskünstler eine individualistische *Yeoman*-Existenz aufbauen sollen, wollen Sebalds Evokationen onirisch-ästhetischer Alterität darauf hinaus, dass alle Menschen Künstler werden oder sich im freien Spiel der Signifikanten ein Refugium schaffen sollten. Die Handgreiflichkeit von Kipphardts utopischem Entwurf steht anscheinend gegen eine ins (im physischen Sinne) Immaterielle weisende utopische Exploration bei Sebald. Auf Ebene der Kritik am Bestehenden aber zielt Sebalds ‚Diagnostik‘ auf eine Ebene materialistischer Objektivität, die bei Kipphardt, trotz aller systemumfassenden Generalkritik, kaum je in den Blick kommt. Denn die im Sebald’schen Leitkonzept der „Naturgeschichte“ anvisierte anthropologische ‚Totale‘, die man als die ökologische Dimension bezeichnen könnte, wird im individualistisch-subjektivistischen und anthropozentrischen Zuschnitt von Kipphardts Gesellschaftskritik nicht erreicht. Insofern Sebald sehr viel entschiedener und, in diesem Punkt, weitsichtiger als Kipphardt die materielle, technologisch-ökologische Dimension der anthropologischen Problematik anvisiert, könnte man erwarten, dass die utopischen Reflexionen bei Sebald auf den ‚Materialismus‘ der Diagnostik antwortet.

Um auf die damit sehr ungefähr skizzierte Frage nach dem Zusammenhang von Diagnostik, Prognostik und utopischer Reflexion ein besseres Licht zu werfen, sei an dieser Stelle, ausgehend von dem Stichwort „Argentinien“, ein kurzer Seitenblick auf Sebalds *Die Ringe des Saturn* geworfen, das mehr als alle anderen Erzählwerke Sebalds eine universalhistorische, umfassende ‚objektive‘ Perspektive auf das ‚Gesamtphänomen Menschheit‘ entwirft. Der III. Teil dieses Buchs, das dem äußeren Erzählrahmen nach als ein Bericht über eine Fußreise entlang der ostenglischen Nordseeküste Suffolks daherkommt, erweist sich bei genauer Kenntnis von Sebalds Werk als erzählerische Transformation der Sebald’schen Futurologie. Ich skizziere ganz kurz den Inhalt des mit „III“ überschriebenen, etwa 25 Druckseiten umfassenden Kapitels (RS 67–91). Die Narration folgt vorgeblich dem Verlaufs der Route entlang der Küste zwischen den Küstenstädtchen Lowestoft und Southwold. Zunächst nimmt der Erzähler die Beobachtung einiger Strandfischer, die in zeltartigen Unterständen sitzen und angeln, als Anlass zu einem längeren Exkurs über die Geschichte der Fischereiwirtschaft auf der Nordsee, der sich dann auf eine Spezies zuspitzt: eine „Naturgeschichte des Herings“. Es geht um das Verhältnis von Mensch und Natur, das zunächst an den unvorstellbaren quantitativen Ausmaßen der Fischereierträge bemessen wird. Die stets in großen Massen angelandeten Fische und insb. der Hering seien den Menschen lange Zeit geradezu Sinnbilder für die grenzenlose Reproduktionsfähigkeit der Natur gewesen. Heute allerdings ist der Punkt erreicht, an dem der früher bisweilen als monströs

und unheimlich empfundene Überfluss der Meere erschöpft ist und die Regenerationsfähigkeit der Natur dem Zerstörungspotenzial menschlicher Wirtschaftstätigkeit nicht mehr die Waage hält. Darüber hinaus wird aber die „Naturgeschichte des Herings“ in besonderem Maße mit der Geschichte des technischen und wissenschaftlichen Fortschritts und der Aufklärung in Verbindung gebracht. Die Leidensgeschichte der Nordseeheringe erhält durch die Erkenntnis- und Fortschritts-Bestrebungen (in Form allerlei gewaltsamer Experimente an den Körpern der Fische) nur ein weiteres Kapitel. Die apologetische Annahme, dass die physiologische Organisation der Fische Empfindungen wie Angst und Schmerz (also eigentlich Leidensfähigkeit) nicht ermögliche, kommentiert der Erzähler: „Doch in Wahrheit wissen wir nichts von den Gefühlen des Herings.“ (RS 75)

Die nächste Wegstation ist ein Anwesen, das bis vor kurzem ein Major a. D. namens George Wyndham Le Strange bewohnt habe. Es handelt sich um einen typisch Sebald'schen (und rein fiktiven) eremitischen Exzentriker: ein alter Junggeselle, der in einem riesigen Herrenhaus lebt, seine Ländereien verkommen lässt, sich mehr und mehr in Einsamkeit zurückzieht. Le Strange soll (Gerüchten zufolge, die man in den umliegenden Dörfern hört) gegen Ende seines Lebens den Habitus halb eines Verrückten (der buchstäblich ‚einen Vogel hat‘ oder vielmehr mehrere), halb eines Heiligen gehabt haben, der stets von vielen Vögeln umschwärmt war (wie der heilige Franz von Assisi) und zeitweise in einer Höhle im Garten gelebt habe „gleich dem heiligen Hieronymus“ (83). In der Ätiologie dieser Denormalisierung spielt wohl die im Text ohne jeden Kommentar knapp mitgeteilte Tatsache eine zentrale Rolle, dass Le Strange an der Befreiung des Konzentrationslagers Bergen Belsen beteiligt war. An dieser Stelle wird der Text durch eine doppelseitige Abbildung (wie immer ohne erläuternde Bildunterschrift) unterbrochen, die augenscheinlich menschliche Leichen zeigt, die zwischen Bäumen auf dem Erdboden liegen (cf. RS Abb. S. 78/79). Diese Abbildung nun korrespondiert direkt mit einer anderen, die einige Seiten vorher (cf. RS Abb. S. 71) in den Text eingefügt ist und die eine historische Fotografie zeigt, auf der unter der Überschrift „A Morning Catch of Herring, Lowestoft“ eine Gruppe von Männern sich neben einem über mehrere Meter den Boden bedeckenden Wall aus Fischleibern präsentiert (einige der Fischer stehen auch inmitten des Fischhaufens, in dem sie fast knietief versinken). Der Leser soll offensichtlich eine Ähnlichkeitsassoziation zwischen den beiden Bildern herstellen. Die in großer Zahl am Boden übereinander liegenden Leiber der Heringe werden so (ohne dass im *Text* irgendetwas davon gesagt würde) in einen direkten Vergleich gebracht mit den menschlichen Leichen auf dem Foto. (Die Männer, die aufrecht neben den am Boden

aufgehäuften Fischleibern stehen, entsprächen dann den auf dem KZ-Bild zwischen den Leichen und um diese herum aufragenden Baumstämmen.)

Einen solchen Vergleich zwischen der massenhaften Tötung und industriellen Verarbeitung von Tieren und der industriellen Vernichtung von Menschenleben im Holocaust stellt Sebald in vergleichbarer Direktheit – hier sogar explizit im Text – nur an einer weiteren Stelle seines Werks an, worauf ich in Kap. IV/7 bereits eingegangen bin: In Sebalds Essay zu Herbert Achternbuschs Theaterstücken findet sich der direkte Vergleich zwischen den Arbeits- und Vernichtungslagern und den heutigen „Todesfabriken“ der Fleischindustrie. Die Spezies, deren Leidensgeschichte als Pars-pro-toto für das Ganze steht, sind hier nicht die Heringe, sondern die Schweine: „Die Schweine sind wir, in einem doppelten Sinne. Wir sind Fleisch von ihrem Fleische und wir zehren die Natur auf, nicht bloß die Natur um uns, sondern auch die Natur in uns uns somit letzten Endes uns selbst. Die Mutation der Menschheit ist schon im Gang“.⁹⁶

Vor diesem Hintergrund wirkt es kaum zufällig, wenn der Erzähler im III. Teil der *Ringe des Saturn* auf seiner Wanderung als nächstes tatsächlich einer Herde Schweine begegnet. Er streichelt eins der Schweine, das auf die Berührung hin aufseufzt „wie ein von endlosem Leiden geplagter Mensch“ (85). Angesichts der Schweineherde, die auf einem Plateau am Rand einer Klippe eingezäunt ist, erinnert sich der Erzähler an die Geschichte im Markusevangelium, in der Jesus einen Besessenen heilt, indem er die „Legion“ Dämonen, die in ihm sind, in eine Herde Schweine fahren lässt, die sich daraufhin über eine Klippe in den See Genezareth hinabstürzen und ertrinken (Mk 5, 1–20). Der Erzähler bezeichnet diese Erzählung als eine „grauenvolle Geschichte“ und fragt sich, ob „unserem Herrn bei der Heilung“ des Besessenen nicht „ein böser Kunstfehler unterlaufen“ sei (86). Diese Frage ließe sich u. a. übersetzen: ob das Leben von zweitausend Schweinen (wie der Evangelist angibt) wirklich so wenig wert sei. Wahrscheinlich handele es sich ja aber ohnehin um eine „bloß erfundene Parabel über den Ursprung der angeblichen Unsauberkeit der Schweine, die, wenn man es recht bedenkt, darauf hinausläuft, daß wir unseren kranken Menschenverstand immer wieder auslassen müssen an einer anderen, von uns für niedrigerer gehaltenen [...] Art“ (86). In Sebalds Text wird mithin die biblische Geschichte wiederum zur „Parabel“, die hier aber so zu lesen ist, dass „die bösen Geister“, die aus dem Besessenen heraus und in die Schweine fahren, nichts anderes darstellen als das in der evolutionären Fehlentwicklung der Anthropogenese potenzierte destruktive Energie. Der im Evangelium beschriebene Vorgang wird sozusagen als ein Bild gelesen für den kollektivpsychologischen Verschiebungsvorgang,

⁹⁶ „Die Kunst der Verwandlung“, S. 306.

mit dem die Menschen ihren pathologisch gesteigerten Destruktionstrieb „auslassen“ an einer anderen Spezies. So stehen die Schweine neben den Heringen in einer Argumentationslinie, die als Wanderoute narrativisiert ist. Unter Wahrung des Anscheins, die angesprochenen Themen hätten sozusagen am Wegrand gelegen, wird ein stringenter Diskurs über die grundlegende pathologische Fehlentwicklung der menschlichen Spezies geführt; die vorgeblich in der Topografie der durchwanderten Landschaft liegenden Stationen erweisen sich als konstruiert.

Nach seinem Aufenthalt bei den Schweinen schaut der Erzähler von der Klippe hinunter und sein Blick fällt auf ein kopulierendes Menschenpaar – ein Anblick, der ihn, der Beschreibung nach, geradezu mit Grauen erfüllt. Was es damit auf sich hat, wird durch eine literarische Reminiszenz erläutert, nämlich mit dem am Anfang von Borges' Erzählung *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* zitierten Ausspruch, „das Grauerregende an den Spiegeln, und im übrigen auch an dem Akt der Paarung, bestünde darin, daß sie die Zahl der Menschen vervielfachen“ (90). Der Schluss des III. Teils besteht dann darin, dass der Erzähler, scheinbar bloß über das Bonmot über die Abscheulichkeit des Sexualakts auf den Borges-Text gekommen und nun bei diesem noch ein wenig verweilend, eine verkürzte Nacherzählung dieser Geschichte gibt, wobei das Ende des III. Teils von *Die Ringe des Saturn* mit dem Ende von Borges' Erzählung übereinstimmt. Nämlich: Der fiktive Planet Tlön, Projekt einer wohlmeinenden Geheimgesellschaft, die es sich zunächst zur Aufgabe gesetzt hatte, ein Land zu erfinden – später wurde auf Geheiß eines amerikanischen Millionärs ein ganzer Planet daraus –, beginnt die Wirklichkeit auf dem Planeten Erde zu verdrängen. Der zunächst rein fiktive, nur als Fiktion einem Buch (der von der Geheimgesellschaft erarbeiteten zwanzigbändigen Enzyklopädie Tlöns) existierende Planet wird von den Menschen mehr und mehr als neue Wirklichkeit angenommen. Und zwar, wie im Original bei Borges expliziter als in Sebalds verkürzter Nacherzählung formuliert wird, weil Tlön etwas verspricht, das die Wirklichkeit nicht bietet: eine umfassende Ordnung. Die Wirklichkeit ist zwar vielleicht auch geordnet, meint der Erzähler bei Borges, „aber in Übereinstimmung mit göttlichen Gesetzen – ich übersetze: mit *unmenschlichen* Gesetzen –, die wir niemals begreifen werden. Tlön mag ein Labyrinth sein, doch ist es ein von Menschen entworfenes Labyrinth, dessen Sinn es ist, von Menschen enträtselt zu werden“.⁹⁷ Bezaubert von der Strenge der Konstruktion Tlöns, „vergißt die Menschheit ein ums andere Mal, daß es eine Strenge von Schachspielern, nicht von Engeln ist“. So hat eine Erfindung die Wirklichkeit ausgelöscht, es gibt nichts den Menschen *fremdes, anderes* mehr.

⁹⁷ Borges 1992: 33. Das folgende Zitat *ibid.*

Übrigens enthält auch die Borges-Erzählung einen Bezug zum Nationalsozialismus, dort heißt es (im Kontext der Kommentare des Erzählers über die Verlockung Tlön's): „Noch vor zehn Jahren⁹⁸ reichte jede den Anschein von Ordnung erweckende Symmetrie – der dialektische Materialismus, der Antisemitismus, der Nazismus – völlig aus, die Menschen zu betören.“⁹⁹ Die literarische Referenz fügt sich also in den Zusammenhang der auf Massenvernichtung und industrielle Todesproduktion bezogenen vorangehenden Episoden des III. Teils. Im Kontext von Sebalds literarischem Projekt stellt die Geschichte von Tlön ein Pendant zu der in *Tiere, Menschen, Maschinen* ausformulierten Prognose dar, dass die menschliche Wirklichkeit durch etwas von den Menschen selbst und ihnen allein Geschaffenes verdrängt werden wird. Dort ist es die materielle Evolution der Technik, der Maschinen, die die biologische Existenz der Menschen beenden wird. Hier ist es nun die Tätigkeit von Menschen, die die natürlich gewachsene Welt auslöscht. Auch hier aber geht es um die Auslöschung der *Differenz* im konkreten Sinne des *Nicht-Menschlichen*. Wie die Maschine verstehbar ist, weil von Menschen konstruiert, so auch Tlön. Die Auslöschung dessen, was einmal Schöpfung hieß und, wenn ‚Werk‘, so nicht *Menschenwerk* war, durch eine menschliche Tätigkeit, die auf den ersten Blick nichts Destruktives an sich hat, vielmehr eminent konstruktiven Charakter – in einem Wort: durch die menschliche *Produktivität* –, ist der Gipfel, die Vervollkommnung dessen, was in den Anfängen durch unmittelbar destruktive Akte, durch Ausbeutung und Vernichtung bewerkstelligt wurde; die Fortsetzung der Zerstörung mit konstruktiven Mitteln.

Wie kann nun vor diesem Hintergrund – der klar ein dystopischer ist – die Kunst als utopischer Ausweg erscheinen? Schließlich ist Kunst im höchsten Sinne Menschenwerk und Künstlichkeit, ja Tlön ist in gewissem Sinne selbst ein Kunstwerk. Die Erzählung von Borges enthält indes allerdings noch ein Schlusswort, das zugleich als Schlusswort des III. Teils in Sebalds *Die Ringe des Saturn* fungiert. „Alle Sprachen, selbst Spanisch, Französisch und Englisch, werden vom Planeten verschwinden. Die Welt wird Tlön sein. Mich aber, so schließt der Erzähler, kümmert das nicht, ich feile in der stillen Muße meines Landhauses weiter an einer tastenden an Quevedo geschulten Übertragung des *Urn Burial* von Thomas Browne (die ich nicht drucken zu lassen gedenke).“ (RS 91)¹⁰⁰ – So wird am Ende die Auseinandersetzung mit stilistischen Feinheiten alter, *natürlicher* Sprachen (zu denen, im Sinne der linguistischen Unterscheidung zwischen natürlichen Sprachen und Plansprachen, auch ‚Kunstsprache‘ im Sinne literarischen Sprachgebrauchs zählt) zu einem Refugium vor

⁹⁸ Der fiktive Erzählzeitpunkt ist 1947.

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ Cf. Borges 1992: 34.

dem Totalitarismus der menschengemachten, künstlichen Wirklichkeit und zum Modus der *Resistenz* gegen die Verheißungen der differenzlosen Wirklichkeit. Die ‚Verschiebung‘ der Utopie ins Ästhetische bei Sebald ließe sich im unmittelbaren Zusammenhang mit der zuletzt zitierten Textstelle sicherlich als eskapistisch deuten, als Beschwörung einer literarischen *Résistance*, die sich aber auf die Kultivierung der nicht-„verwalteten“ Sprache beschränkte. Es wäre aber auch die Deutung möglich, dass die Kunst – wie Oliver Sill schon früh an der nautischen Metaphorik in *Schwindel. Gefühle.* gezeigt hat – gewissermaßen ganz buchstäblich als „rettende Arche“ gedacht ist, in der, so wie die gottgeschaffene genetische Erbsubstanz in der Arche Noah, gleichsam die spirituelle Substanz der menschlichen Spezies bewahrt werden soll vor den Fluten des „neuen Ozeans“, den die Menschen selbst geschaffen haben. Insofern Sebald der „kleinen Literatur“, als deren Exponenten er Herbeck sieht, eine besondere Resistenz gegenüber der „verwalteten Sprache“ und den allgemeinen Tendenzen zur transhumanen Evolution zuschreibt, liegt also auch hier, wie in Kipphardts *März*, der Mutterboden, aus dem authentische Menschlichkeit sich regenerieren könnte, im ‚Wahnsinn‘ dessen, der aufgrund seiner psychischen Konstitution das gesunde Funktionieren nicht zustande bringt.

[v.] **Die Winterkönigin / Böhmen am Meer** Eine letzte Episode aus *Schwindel. Gefühle.* sei hier zum Thema der ‚ästhetischen Utopie‘ noch angeführt, die trotz des enormen Umfangs, den dieses Kapitel nun schon erreicht hat, unbedingt noch hierher gehört: deswegen nämlich, weil in ihr das Konzept Utopie gleichsam leibhaftig verkörpert auftritt. Sie findet sich im letzten Teil von *Il ritorno in patria*, der die Rückreise des Erzählers (von seinem Aufenthalt in W. kommend) nach England beschreibt. Auf der Zugfahrt durch Südwestdeutschland, die, wie eingangs dieses Kapitels gezeigt, geprägt ist von gegenwartskritischen und dystopischen Betrachtungen des Erzählers, steigt am Bahnhof Heidelberg in einem Schwall von Fahrgästen, die „derart zahlreich“ sind, „daß ich sogleich annahm, sie seien auf der Flucht aus der untergehenden oder bereits untergegangenen Stadt“ (RP 278) – also wieder das Grauen der Tag für Tag wachsenden Menschheit¹⁰¹ – auch eine junge Frau ein, die anscheinend nicht restlos dieser heillosen Gegenwart angehört. Der Erzähler erkennt in ihr „ohne den allergeringsten Zweifel“ (278) eine Doppel- oder Wiedergängerin der sogenannten „Winterkönigin“ Elizabeth Stuart, Tochter James I., die im 17. Jh. als Braut des Pfälzer Kurfürsten nach Heidelberg kam (woselbst die mysteriöse Fremde ja eben zusteigt). Was es mit dieser Figur im Kontext von *Schwindel. Gefühle.* auf sich hat, darüber ließe sich zunächst wie gehabt frei assoziieren: Als

¹⁰¹ Tatsächlich sind es ja bloß all diejenigen Leute, die an genau diesem Tag zu genau dieser Stunde von Heidelberg aus mit ebendiesem Zug fahren wollen: Schon erstaunlich, wie viele Menschen es gibt.

Angehörige des Hauses Stuart (und Stammutter der späteren britischen Monarchen) verweist diese „Winterkönigin“ zunächst einmal schlicht auf Großbritannien, ihr Erscheinen kündigt also gewissermaßen die Rückkehr des Erzählers nach England an und mithin den Eintritt der Erzählung selbst in einen auch semantisch und thematisch ‚englischen‘ Raum. Sie hat darüber hinaus mit ihrer englisch-deutschen Biografie aber auch eine Gemeinsamkeit mit dem nach England ‚ausgewanderten‘ Erzähler (die umgekehrte Migrationsrichtung: *von* England *nach* Deutschland). Außerdem aber war Elizabeth Stuart kurzzeitig – eben für einen einzigen Winter, daher „die Winterkönigin“ – Königin von Böhmen, was einen geografischen Bezug zu Kafka hat. Was im vorliegenden Kontext an der Episode um die „Winterkönigin“ von primärem Interesse ist, steht ebenfalls in Verbindung mit „Böhmen“, aber nicht mit dem, wo Franz Kafka seiner Beamtentätigkeit nachging.

Im Zug setzt sich die junge Frau nämlich sogleich hin und vertieft sich in ein Buch, das auf dem Einband den Titel *Das böhmische Meer* trägt. Wie der Erzähler feststellen muss, existiert dieses Buch nach Maßgabe der weltlichen Verzeichnisse nicht (ebenso wenig wie etwa die Enzyklopädie Tlöns, von der Borges erzählt). Nun ist das Ganze nicht ganz so rätselhaft, wie es der Erzähler vorgeblich empfindet, denn „Böhmen am Meer“ ist, ausgehend von einem fiktiven Handlungsort in Shakespeares *The Winter's Tale*, eine in der Literatur recht gut etablierte Chiffre für ‚Utopie‘. Bekanntlich ist das Königreich Böhmen ein Binnenland. Besonders bedeutend scheint mir für *Schwindel. Gefühle.*, dass der Jäger Gracchus in „Böhmen“ nie gewesen ist. So findet sich in den von Kafka gestrichenen Varianten zu einem der *Gracchus*-Fragmente (dem Fragment F nach KH 274), einem Dialog zwischen Gracchus und einem nicht näher bestimmten Zufallsbesucher, finden sich der folgende Schlagabtausch: „Woher bist du denn?“, fragt der Jäger den Besucher, der zu- oder vorgibt, den Schwarzwald (die Heimat des Jägers wie allbekannt) nicht zu kennen; dieser antwortet: „Aus Böhmen. Und Böhmen kennst wieder Du nicht.“ – „Nein, Böhmen kenne ich allerdings nicht. Du bist aber ein grosser Affe, wenn Du Böhmen mit dem Schwarzwald zu vergleichen wagst“ (NSF-I-App. 316). Warum kennt der Jäger Gracchus Böhmen nicht? Vielleicht, weil Böhmen keinen Zugang zum Meer hat? Freilich fließt auch durch Böhmen ein schiffbares „irdisches Gewässer“ (die Moldau), hat die Region Anschluss an mehrere der großen europäischen Flusssysteme (Oder, Donau) und damit durchaus teil am großen Zusammenhang der „irdischen Gewässer“, die der Jäger mit seinem Kahn befährt, wobei er ja durchaus auch auf Binnengewässern (z. B. Gardasee) herumgeistert; „alle Länder der Erde“ (309) will er durchreist haben, in Böhmen aber ist er nie vorbeigekommen. Es muss also ein wahrhaft utopisches Land sein, unberührt vom Fluch des Gracchus.

Auf der Strecke zwischen Heidelberg und Bonn zieht nun draußen die Rheinlandschaft vorbei, dieses unheimliche deutsche Märchen- und Geschichtsland. Und dann beginnt es zu schneien: Deutschland verwandelt sich in ein Wintermärchen, zumindest oberflächlich und allerdings nicht auf die politisch-fortschrittsgesinnte Weise des Harry Heine, sondern eher in einem romantischen oder ästhetizistischen Sinne. Ja, die Landschaft des Rheinstromtals verwandelt sich regelrecht in ein Kunstwerk:

Es mußte ein starker Nordwind aufgekommen sein, denn die Heckflaggen der stromaufwärts die graue Flut durchpflügenden Lastkähne wehten nicht nach rückwärts, sondern *wie auf einer Kinderzeichnung* nach vorne zu, was dem ganzen Bild etwas ebensosehr *Verkehrtes* wie *Rührendes* gab. [...] Die *wie mit einer Kaltnadel gezeichneten* schiefer- und violettfarbenen Weinberge waren stellenweise mit türkisgrünen Netzen abgedeckt. Als nun ein allmähliches eintretendes Schneetreiben diesen im Vorbeigleiten fortwährend sich verschiebenden Prospekt mit einer feinen, fast waagrechten *Schraffur* überzog, war es mir auf einmal, als seien wir auf dem Weg hinauf in den hohen Norden, als näherten wir uns bereits der äußersten Spitze der Insel Hokkaido. (RP 279, meine Hervorhebungen)

Die markierten Stichworte: „wie auf einer Kinderzeichnung“, etwas „Verkehrtes“ und die Landschaftsbeschreibung mit Metaphern aus dem bildkünstlerischen Bereich grafischer Techniken (Radierung, Schraffur) verweisen sehr deutlich auf den alteritären, utopischen Charakter der Vision hin – es handelt sich um eine Art Heils- oder genauer: Erlösungsvision. Die völlig unvermittelte, nach meinem Empfinden geradezu als eine aprosdoketische Art und Weise, wie der Name „Hokkaido“ im Text auftaucht, verleiht diesem Toponym einen eminent exotischen Charakter, der (wie im Falle von „Argentinien“) weniger den realen Ort als einen Topos der Imagination aufruft.¹⁰² Kunsthistorisch ist Japan im westlichen Kulturraum ganz besonders mit einer – vorwiegend grafischen – Landschaftsästhetik und Naturempfindsamkeit assoziiert, und im Einklang mit den grafisch-technischen Metaphern, die der Erzähler bei der Schilderung der Rheinlandschaft verwendet, ließe sich die durch den Auftritt der „Winterkönigin“ (auf deren Wirken der Erzähler „die Verwandlung der Rheinlandschaft“ zurückführt) und die Chiffre vom „böhmischen Meer“ angekündigte Utopie als die des

¹⁰² Im Zusammenhang mit der deutschen Thematik, die auch den Kontext der „Winterkönigin“-Episode prägt (diese spielt ja auf einer Zugfahrt durch Deutschland), kommt das reale Japan natürlich als ein historischer Parallellfall zur deutschen Geschichte in Betracht. Ganz generell hat ja seit der Öffnung und dem Umbau des Landes in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Japan stets eine besondere Beziehung zu Deutschland gehabt, zunächst zum Kaiserreich, das beim japanischen Modernisierungsprozess als direktes Vorbild fungierte. Vor allem aber ist Japan im 20. Jahrhundert, als die andere große Schurken- und schmachvolle Verlierernation des Zweiten Weltkriegs, ein Parallellfall zur deutschen Entwicklung des kometenhaften aggressiv-expansionistischen Aufstiegs, des traumatischen Niedergangs am Ende des Weltkriegs und der wundersamen ökonomischen Wiedergeburt.

Verschwindens im Kunstwerk identifizieren, deren bekannteste Variante vielleicht die – zwar chinesische, nicht japanische (aber alles ‚Fernöstliche‘ wird ja hierzulande gern in einen Topf geworfen) – Legende vom Abgang des Meisters Wu Daozi ist, der eines Tages in sein eigenes Landschaftsgemälde (eine Flusslandschaft) eintrat und auf dem gewundenen Pfad zu einer im Hintergrund am Fuß eines Berges gelegenen Höhle spazierte, in der er dann auf Nimmerwiedersehen verschwand. Der Interpretation Laufers zufolge eröffnet sich während der Zugfahrt in *Il ritorno in patria* unter dem Einfluss, ja gleichsam unter der Schirmherrschaft der „Winterkönigin“ dem Erzähler „in einer Art Offenbarung die Welt“ und ihr Wesen als „das der Verrätselung“.¹⁰³ Zugleich sei das durch die Zugfenster hereinscheinende Bild der Winterlandschaft, so Laufer weiter, ein Einblick in die ‚wahre Heimat‘, die (sozusagen in gut deutsch-romantischer Tradition) nicht mit genaueren Begriffen lokalisiert werden kann.¹⁰⁴ Auch Schmucker interpretiert die Begegnung mit der „Winterkönigin“ als Ausblick ins verheißene Land, noch dezidierter spricht er von „Erlösung“, die diese Frau oder dieses Gespenst dem Erzähler anbiete¹⁰⁵ – und die dieser, naturgemäß, zu ergreifen versäumt oder vielleicht wirklich nicht vermag. Auch hier bleibt allerdings vage, worin diese Erlösung eigentlich bestanden hätte. Sicher ist aber, so Schmucker, dass hier der entscheidende Moment verpasst, die einmalige Chance vertan werde.

Die Szene, in der sich dieses Unglück vollzieht, besteht darin, dass die „Winterkönigin“ aus dem Abteil hinaus auf den Gang tritt, wo der Erzähler bereits steht, neben ihm stehen bleibt und still hinausschaut auf das Schneeschauspiel, das wohl ihr eigenes Werk ist. Und dann rezitiert sie – auf Deutsch – die folgenden Verse: „Rasen weiß verweht vom Schnee / Schleier schwärzer als die Kräh’ / Handschuh weich wie Rosenblüten / Masken das Gesicht zu hüten“ (RP 280). Sie stammen (wie zum besseren Effekt verschwiegen wird) aus Shakespeares *Winter’s Tale*, demselben Text also, auf den auch die Chiffre vom „böhmischen Meer“ zurückgeht. Eine einzige Manipulation – eine absichtliche Fehlübersetzung – verwandelt den Text, bei dem es sich im ursprünglichen Kontext eigentlich um eine Anpreisung von Waren (Stoffen und modischen Accessoires) handelt, in ein Landschaftsgedicht: Das Wort *lawn* im englischen Original¹⁰⁶, traditionell mit „Linnen“ übersetzt (richtiger eigentlich wohl: Batist oder Linon), wird als „Rasen“ (engl. homonym

¹⁰³ Laufer 2010: 265.

¹⁰⁴ Cf. Laufers Gesamtdeutung der Episode, die im Kontext ihres Kapitels über „Fragmente einer ‚wahren‘ Heimat“ (263–71) steht: 263–65.

¹⁰⁵ Schmucker 2011: 119.

¹⁰⁶ Die Verse auf Englisch (*A Winter’s Tale*, Akt IV, 4. Szene): „Lawn as white as driven snow; / Cyprus black as e’er was crow; / Gloves as sweet as damask roses; / Masks for faces and for noses“ (zit. n. Schmucker 2011: 120).

lawn) gleichsam fehlgelesen, wodurch der semantische *frame* gewechselt und die ziemlich profane Warenanpreisung zu einer metaphorischen Landschaftsbeschreibung wird, die Kleidungsstücke des Warensortiments zu stimmigen und stimmungsvollen Attributen um den Zentralbegriff ‚Winter‘.¹⁰⁷ Was so entsteht, ist eine Vision dessen, was man im Werk Sebalds als ‚schneeweiße Utopie‘ bezeichnen könnte. Nur ganz knapp angedeutet sei außerdem, dass man die „Masken“ im Wintervers auch etwa auf das Stichwort „il Carnevale“ aus dem „Beredten Italiener“ beziehen könnte, natürlich allgemein auch wiederum als Symbol für die Scheinwelt der Kunst. Nicht insignifikant ist auch die Figur, die die Verse bei Shakespeare spricht: Gesprochen werden sie von dem Betrüger Autolycus. Namenspatron ist eine Trickster-Figur der griechischen Mythologie, Autolykos, der niemand anderes war als der Großvater mütterlicherseits des Odysseus. Nun spielt ja, woran an dieser Stelle nochmals erinnert sei, der Titel der Erzählung *Il ritorno in patria* auf den Titel der Monteverdi-Oper *Il ritorno d’Ulisse in patria* an, womit Odysseus direkt angesprochen ist. Wie Schmucker anmerkt, wird Autolycus bei Shakespeare charakterisiert als „a snapper-up of unconsidered trifles“¹⁰⁸, also einer, der Kleinigkeiten ‚aufschnappt‘, die sonst keiner beachtet. Ein Betrüger, Spitzbube, bei Shakespeare übrigens auch Händler auch mit literarischen ‚Kurzwaren‘, aber als mythologische Figur zugleich auch beinahe ein Magier, ein Dieb, der „sein Gestohlnes in allerhand Gestalten verwandeln“, aus Weißem Schwarzes und aus Schwarzem Weißes machen konnte.¹⁰⁹ Das lässt sich auf die Bricolage, das Basteln mit Abfällen beziehen, die in Sebalds poetologischen Reflexionen zu Herbeck so prominent zitiert wird, und damit ergibt es wiederum ein ganz stimmiger Zusammenhang, der auf die utopische Hoffnung hinausläuft, die an die ästhetische Alterität der exzentrischen, „kleinen Literatur“ geknüpft ist. Der Trickster, das ist in der Indianermythologie, die Lévi-Strauss analysierte, der Hase, das „Totemtier“ Herbecks, Modell der Wendigkeit. Vom Trickster Autolykos hat Odysseus die Listigkeit geerbt, und das bedeutet: seine Überlebenskunst. Wenn man das Bild von der (alteritären *kleinen*) Sprachkunst als „Arche“ ernst nimmt, dann ist es nicht nur eine individuelle, sondern es geht (wie Sebald auch explizit genug im Herbeck-Essay andeutet) um das Überleben der Menschheit überhaupt.

Da Autolykos ja aber der Großvater des Odysseus (dem ja hier der Erzähler entspricht) war, ist wohl auch der folgende Schlenker zu Robert Walser noch gestattet, der ja mit dem Großvaters des Erzählers assoziiert ist. Die Epiphanie erlischt, nachdem der Erzähler nichts

¹⁰⁷ Ganz ähnlich stellt der Erzähler in *All'estero* (im Zeitungsarchiv der Stadtbibliothek von Verona) beim Herumbasteln mit Zeitungsausschnitten aus historischen Reklame-Anzeigen wunderliche kleine „Stummfilm-szenen“ her (cf. AE 133–136).

¹⁰⁸ Zit. n. Schmucker 2011: 120.

¹⁰⁹ Benjamin Hederich, *Gründliches Mythologisches Lexikon* (1770), zit. n. Schmucker 2011: 120.

zu erwidern wusste auf die ins Leere gesprochenen, aber doch vielleicht an ihn gerichteten Worte der „Winterkönigin“, die in Bonn, der (1987 noch) Hauptstadt der Bundesrepublik aussteigt, was man wohl verstehen könnte als: Jetzt macht sich die nichtswürdige Gegenwart wieder breit. Das Fenster zum verheißenen Land hat sich wieder geschlossen. Die seltsam epiphaniehafte Erscheinung der „Winterkönigin“, die unvermittelt ein- und sozusagen unverrichteter Dinge wieder aussteigt, ohne vorher oder nachher je wieder im Text aufzutauchen, erinnert in ihrer ganzen Unverbundenheit – die freilich an sich schon ein Merkmal utopischer Alterität ist – an die Beschreibung, die Sebald von dem kapriolischen Erzählstil Walsers und Gogols gegeben hat. Es rauscht, so schreibt er im Walser-Essay, „die Wirklichkeit unaufhaltsam vorüber wie im Traum oder im Filmtheater“ (LL 144), und diese Flüchtigkeit gilt auch für die Figuren: „Im Augenblick ihres Auftritts sind sie von wunderbarer Gegenwärtigkeit, doch sowie man sie wirklich anschauen will, sind sie verschwunden. [...] Sie passieren durch die [...] Erzählungen [...] wie geträumte Personen zur Nachtzeit durch unsere Köpfe“ (145). Das „Geheimnis“ solcher „exkursorischen“ Auftritte, so Sebald (hier in Bezug speziell auf Gogol), bestehe „(wie das Geheimnis der menschlichen Existenz überhaupt) in ihrer völligen Überflüssigkeit“ (147). Ein unaufhörlicher Maskenzug von flüchtigen Figuren, vom Autor veranstaltet „zum Zweck der autobiografischen Mystifikation“. Ziel und Ideal solcher Schreibpraxis aber sei der Zustand „der reinen Amnesie“. Schließlich münde alles ein „in ein Meer der Erinnerungslosigkeit“ (148).

Diese Anmerkungen Sebalds über seinen Hausgott und -heiligen Robert Walser ließen sich auf Auftritte in seinem eigenen Werk wie den der „Winterkönigin“ sehr gut übertragen, und das „böhmische Meer“ könnte also wohl eben jenes „Meer der Erinnerungslosigkeit“ sein, und der Blick hinaus ins Schneegestöber der ins reine Weiß der Amnesie. Wäre Gracchus dann erlöst? Ich will aber, diese exkursorische Kapriole abschließend, noch eine letzte Komplizierung nicht unterschlagen. Als ein Beispiel für den seltenen, ja „erratischen“ (und daher besonders einprägsamen und anrührenden) Fall, dass Walser ausnahmsweise wirklich einmal eine konkrete Angabe der Art macht, die beim Lesen gemeinhin als Realitätseffekt empfunden wird – als Beispiel für ein solches konkretes Stück Treibgut, das aus dem Meer der Amnesie unversehens an die Küste Böhmens angespült wird, nennt Sebald Walsers Angabe, „daß er vor Jahren eines Abends in der Friedrichstraße in Berlin ein Schneegestöber erlebt habe“, woran er sich lebhaft erinnere (LL 148). Der saubere Neuaufbau des deutschen Landes hat alles bereinigt, der Erzähler muss an den Schmutz, all die Leichen, die im Fundament der im Wirtschaftswunder neugeborenen Bonner Republik wieder erinnern:

ein schweres Amt, das man gern ablehnen würde, wäre es nicht ein ganz persönlicher Zwang, sich zu beschäftigen mit der Zerstörung, aus dem man selbst entstanden ist. Und jetzt wird diese bereinigte Landschaft, als Sinnbild der ausgelöschten Vergangenheit, wiederum ausgelöscht, verwischt, unkenntlich gemacht, verdeckt vom Schnee (cf. die Motivik des ‚Wintergedichts‘: Schleier, Maske etc.)¹¹⁰ – und *das* also wäre das Angebot der Winterkönigin, das anzunehmen der Erzähler sich versagen muss? Und andererseits ist der Schnee, diese weiße Anti-Substanz, die doch Materie ist, im Walser-Essay gerade das Beispiel für ein Konkretes, das dem Vergessen entkommt. „Auslöschung und Ausgelöschtes verdichten sich in ein- und demselben Bild“.¹¹¹ Buchstäblich wird ja das Landschaftsbild als *Radierung* („Kaltadel“) beschrieben – ausradiert wird die aufgeräumte deutsche Landschaft, die selbst schon Auslöschung ihrer eigenen Geschichte war, und das Weiß des Schnees fällt auf das alles, als würde neues weißes Papier aus dem Palimpsest der historischen Landschaft. Die bedeutungslose Natur-Schönheit des Schnees als ästhetisches Ideal? Oder, wie Laufer meint: das *Rätsel*, die Unlesbarkeit (im Schneetreiben buchstäblich: Unleserlichkeit) als Wesen des Wirklichen – des Natürlich-Wirklichen, dessen, was einmal Schöpfung hieß, im Unterschied zu der am Reißbrett entworfenen Wirklichkeit Tlön’s? – Wie auch immer, die Gelegenheit wird verpasst, das Bild der weißen Ewigkeit macht dem Weichbild der Hauptstadt Bonn Platz, die Irrfahrt geht weiter.

Finale Traumvision

Das letzte Wort aber hat in *Schwindel. Gefühle*. nicht die utopische Hoffnung, sondern der Pessimismus. Wie *März*, wo nach dem utopischen Experiment die fatale Dynamik normalistischer Gewalt sich rapide entfaltet und der schlussendlich Hoffnungsträger Alexander im Flammentod sich selbst vernichtet, endet *Schwindel. Gefühle*. – bei allen Unterschieden, die im Vorangehenden aufgezeigt wurden, eine bemerkenswerte Konvergenz – mit Feuer. Die letzte Episode des Buchs ist – wiederum – die Schilderung einer Zugfahrt. Ich habe bereits darauf hingewiesen, dass der Blick aus dem fahrenden Zug – aus fahrenden Vehikeln überhaupt, aber am häufigsten aus dem Zug – bei Sebald mit der ‚objektiven‘, „synoptischen“, materialistisch-anthropologischen Perspektive verbunden ist. So bricht auch ganz zuletzt – in der finalen Traumvision, mit der das Buch schließt und um die es in diesem letzten Abschnitt in der Hauptsache geht – die überindividuelle, ja in gewisser Hinsicht sogar eine über- oder transhistorische Perspektive durch den Erzählrahmen der individuellen

¹¹⁰ Darauf weist Laufer hin, cf. 264 f.

¹¹¹ Laufer 2010: 265.

Krankengeschichte (oder, mit Link: der „nicht normalen Fahrt“, die ja auch, wie Link ausführt, als biografisches Narrativ angelegt ist). Am Eingang zu dieser letzten Fahrt, die vom Bahnhof Liverpool Street Station in London, wo der Erzähler mittlerweile angekommen ist (nach der oben betrachteten Fahrt durch Deutschland), steht eine bedeutungsvoll gestaltete Analepse. Der Erzähler erinnert sich, dass vor Monaten, als er auf dem Weg von England nach Italien (auf der Anreise zu dem zweiten in *All'estero* erzählten Italienaufenthalt also) durch diesen Bahnhof gefahren war, er an den Sträuchern, die an den Mauern seitlich der Geleise wachsen – im Text als „Schmetterlingssträucher“ bezeichnet (RP 284), damit könnte Schmetterlingsflieder gemeint sein, *Buddleja davidii*, der in der Tat als Ruderalpflanze¹¹² auf Gleisanlagen und ähnlichen Standorten vorkommt; man könnte aber, aufgrund bestimmter Assoziationsmöglichkeiten im Text, auch an gelb blühenden Ginster denken – „während der Zug vor dem Signal wartete, von einer Staude zur anderen, *bald oben, bald unten, bald links, immer in Bewegung*, einen Zitronenfalter sich herumtreiben sah“ (284, meine Hervorhebung). Die markierten Phrasen weisen diese Erscheinung zweifelsfrei als eine Manifestation des Jägers Gracchus aus: „Ich bin“, antwortete der Jäger, „immer auf der großen Treppe die hinaufführt. Auf dieser unendlich weiten Freitreppe treibe ich mich herum, bald oben bald unten, bald rechts bald links, immer in Bewegung.“ (NSF-I 309) Und dann der von Kafka gestrichene und in der synthetischen Brod-Fassung, die wohl Sebalds Referenzgrundlage war, wiederhergestellte Satz: „Aus dem Jäger ist ein Schmetterling geworden.“ (NSF-I-App. 272) Dieser Satz soll ja, nach Oliver Sills Deutung, der „archimedische Punkt“ der ganzen Konzeption sein. Doch ich will erst im Schlusskapitel darauf zurückkommen und im vorliegenden zunächst die darauffolgende Episode der Zugfahrt beschreiben:

[i.] Traum-Finale 1: Postapokalyptische Landschaft Der Erscheinung des Schmetterlings, die möglicherweise bloß ein Wunschbild gewesen sei, wird direkt „die Wirklichkeit meiner armen Mitreisenden“ gegenübergestellt, an der „nicht zu zweifeln“ war (284): „die am frühen Morgen alle frisch geputzt und gestriegelt aufgebrochen waren, jetzt aber gleich einer geschlagenen Armee in ihren Sitzen hingen und, ehe sie ihren Zeitungen sich zuwandten, mit blind bewegungslosen Augen auf die Vorhöfe der Metropole hinausstarrten“ (284 f.). In diesem Bild von der Armee der Werktätigen trifft sich Sebald im Grunde mit Kipphardts

¹¹² Diese Pflanzen, „die ja bekanntlich mit den ärmlichsten Bedingungen vorlieb nehmen“ (RP 284), sind mithin so etwas wie der „Mauerholunder“ in dem oben zitierten März-Gleichnis. Die Frage ist, ob dem Bild hier eine positive Bedeutung zukommt – der Erzähler bringt sie ja mit seinem „Wunschdenken“ (284) in Verbindung –, ob also Schmetterling und die robusten Sträucher anders als in *März* die Hoffnung auf Widerstandsfähigkeit der Natur verkörpern; die Verbindung zum Gracchus-Komplex verheißt freilich eher nichts Gutes. Immerhin wäre es aber denkbar, dass es auch positive, utopische Umfunktionierungen des Gracchus-Motivs im Text geben könnte. Ich komme auf das Schmetterlingsmotiv im Schlusskapitel noch einmal zurück.

Gesellschaftskritik. Es ist auch ein direkter Kontrast zu dem Bild vom Hl. Georg mit Strohhut (cf. II/4, Hl. Georg [iv]), dessen Besichtigung im Text der Episode der Zugfahrt unmittelbar vorangeht. Hier ist die Realität des sogenannten Feierabends in der Gegenwart, die von der utopischen Glorie, der Verheißung des Ritters im Strohhut nichts mehr an sich hat. Von den vernichteten Werktätigen geht der Blick hinaus auf ein Bild der Gegenwart, die aus der wachsenden Entfernung und unter dem meteorologischen Überbau (wie eine Stadt in einer Schneekugel) in ihrer beinahe erhabenen Objektivität aufscheint:

Wo die Häuserwüste weiter sich auftat, erhoben sich in der Entfernung drei ganz und gar eingerüstete, von wabernden grünen Blachen umgebene Wohntürme, und noch viel weiter draußen, vor dem lichterlohen Himmelsstreifen am westlichen Horizont, wallte aus der die gesamte Stadt überziehenden Wolkendecke wie eine ungeheure Trauerfahne ein Regenschauer herab. Als der Zug die Gleise wechselte, konnte ich einen Blick zurück tun auf die alles bei weitem überragenden, in ihrem obersten Bereich von dem aus Westen flach einfallenden Licht vergoldeten Wunderbauten der City. (RP 285)

Der Abendschein ist hier tatsächlich als ein endzeitliches Licht zu lesen: Alles zieht sich dem Ende zu, das Gegenteil der onirischen Stauung des Zeitstroms, der ästhetischen Alterität der „Levitation“, die sich dem Gefälle des Narrativen widersetzt. Die apokalyptische Dynamik des Epischen ist jetzt nicht mehr aufzuhalten, der Evolutionsfaden des universalhistorischen Narrativs wird nun konsequent entrollt. – Der Erzähler nimmt seinerseits eine Lektüre vor, nicht die aktuelle Zeitung, sondern (die Unterwegs-Lektüren des Erzählers sind ja der Reiseroute angepasst) das Tagebuch der Jahre 1660 bis 1669 des Londoners Samuel Pepys. Beim Lesen schläft er ein und träumt:

Dann träumte mir, daß ich durch eine bergige Gegend gegangen bin. Lang zog sich die mit feinem weißem Schotter bedeckte Straße in endlosen Kehren durch die Wälder hinan und hinauf und führte zuletzt auf der Höhe des Passes durch einen tiefen Einschnitt auf die andere Seite des Gebirges hinüber, das, wie ich im Traum wusste, die Alpen gewesen sind. Alles, was ich von dort oben aus sah, war einerlei kalkfarben, ein helles, gleißendes Grau, in dem Myriaden von Quarzsplittern schimmerten. Dieses machte mir seltsamerweise den Eindruck, als zerstrahle der Stein. Von meinem Aussichtspunkt aus führte die Straße bergab, und in der Ferne erhob sich ein zweites, zumindest ebenso hohes Gebirge, das ich, wie ich ahnte, nicht mehr würde überwinden können. Zu meiner Linken ging es in eine wahrhaft schwindelerregende Tiefe hinab. Ich trat bis an den Rand der Straße, und es war mir bewußt, daß ich überhaupt noch nie in eine solche Tiefe hineingeschaut hatte. Nirgends war ein Baum zu sehen, kein Strauch, kein Krüppelholz, kein Büschelchen Gras, sondern es war alles

nur Stein. Die Schatten der Wolken liefen über die jähren Abhänge und durch die Schluchten. Nichts rührte sich sonst. Es herrschte die äußerste Stille, denn auch die letzten Spuren des Pflanzenlebens, das letzte raschelnde Blatt oder Rindenfetzchen waren längst verweht, und bloß das Gestein lag bewegungslos auf dem Grund. (RP 286)

In der Sekundärliteratur ist zu dieser Traumerzählung (es handelt sich bei dem Zitat nur um die erste Hälfte, auf die zweite komme ich gleich zu sprechen), bemerkenswerter Weise, nicht allzu viel zu finden. Über die visionäre Qualität dieses Traums sind sich die professionellen Leser zwar so ziemlich einig. Aufgrund seiner exponierten Stellung gleichsam als visionäres Finale des Gesamttexts *Schwindel. Gefühle.* allein liegt es nahe, der Interpretation dieses Traums entscheidende Bedeutung für die Gesamtinterpretation des Texts beizumessen. Die Sekundärliteratur spricht von einer ‚Endzeitvision‘, hat aber sonst vergleichsweise wenig anzumerken. Das liegt vielleicht an der Klarheit und Einheitlichkeit des Bildes: Es ist eben eine konsequent *tote* Welt, die der Erzähler im Traum schaut. Der Charakter dieses Traums ist tatsächlich anders als der der meisten anderen Traum-Beispiele, die ich im Vorangehenden besprochen habe: Es sind in diesem Traum (eigentlich; dieser ersten Hälfte des Traums, denn er geht noch weiter) kaum inkongruente Elemente enthalten, die als Verdichtungen von Heterogenem, als Sprünge, Brüche etc. anmuteten. Auch diese Klarheit markiert den Traum als *Vision*. Auch wurde, soweit mir bekannt, bislang keine eindeutige intertextuelle Vorlage oder Referenz eruiert. Man hätte es also mit einem, sozusagen ‚einfachen‘ *Bild* zu tun.

Wenn alle Bedeutungen letztlich aus dem Stoffwechsel des organischen Lebens sich herschreiben (s. o.) und die Möglichkeit, die Natur als ein ‚Buch‘ zu ‚lesen‘, traditionell primär auf der Assoziationsmöglichkeit mit den Vorgängen des menschlichen Lebens beruhten¹¹³ (cf. dazu BU 28), so ist sie in dieser konsequent anorganischen Traumwelt sozusagen gänzlich bedeutungslos geworden: Hier liegt gleichsam die reine Sinnlosigkeit des Seins zutage. Denn die Bedeutungen stiftete das Leben selbst, und nichts lebt nun mehr. Freilich, es gibt das Traum-Ich, das diese Welt schaut. Und ganz am Anfang geht dieses Ich noch durch *Wälder*, die es aber bald hinter sich lässt, weniger so, als hätte es eine orografische Zone im Raum überschritten, denn als zeitliches Fort-Schreiten: Die Wälder sind verschwunden. Ist diese Steinwelt das Jenseits? Warum gibt es an diesem Ort keine anderen Menschen oder Lebewesen (bzw. Seelen, wenn man von einer traditionellen Jenseitsvorstellung als einem ‚Ort‘ ansieht, an dem sich die Verstorbenen ‚wohnen‘)? Ist es ein Jenseits, das dem Erzähler allein vorbehalten ist? Oder handelt es sich um eine Bild der

¹¹³ D. h.: auf im Prinzip eigentlich *realen* Analogien – die allerdings auf einer recht allgemeinen Ebene liegen, daher *im Einzelnen* oftmals doch bloß ‚metaphorisch‘ sind.

posthumanen und eigentlich sogar postbiologischen Erde, einer postapokalyptischen, aus- und abgestorbenen Welt? Zunächst wäre doch zu versuchen, Anknüpfungspunkte an den narrativen Gesamtkontext zu finden, an die biografische Erzählung, die Motivstruktur des Texts usw., sozusagen intratextuelle ‚Tagesreste‘, mit denen einzelne Traum-Elemente in Verbindung gebracht werden können. So könnte etwa die „mit feinem weißem Schotter bedeckte Straße“ mit der nach W. führenden identifiziert werden, von der es im Kontext der Wanderung nach W. heißt, dass sie „Früher“, in der Kindheit des Erzählers, noch „nur mit feinem weißem Kalkschotter befestigt war“ (RP 200). Das denkt sich der erwachsene Erzähler, als er sich im Herbst 1987 auf der jetzt asphaltierten und ausgebauten Straße seinem Geburtsort nähert. Das Hauptmotiv des Traums, das *Gebirge*, bietet viele Anknüpfungsmöglichkeiten zum Gesamtkontext: *Schwindel. Gefühle.* beginnt mit einer Alpenüberquerung – der napoleonischen in *Beyle* – und endet nun wiederum mit einer, explizit sind es ja „die Alpen“ im Traum. Die Italienische Reise des Erzählers beginnt mit einer Durchquerung der Alpen (im Zug) und ebenso die Kindheitsrekonstruktionserzählung (mit Bahn und Autobus).¹¹⁴ Das Gebirge und speziell die Alpen sind, insb. in *Il ritorno*, mit dem autobiografischen Herkunftskomplex des Erzählers assoziiert. Laufer bezieht den Schluss-Traum vor allem auf die Erzählung *Il ritorno in patria*, namentlich das Projekt der autobiografischen Kindheitsrekonstruktion bzw. der ‚Expedition in die eigene Vorgeschichte‘, von der der Erzähler ja eben kommt. Das Traum-Gebirge deutet sie in diesem Rahmen als „Erinnerungsmassiv“¹¹⁵: Mühsam ist ein Berg überwunden, ein größerer Brocken aus dem Dunkel der eigenen Vorgeschichte gehoben, und am Horizont türmen sich schon weitere Gebirgszüge auf, höhere, unüberwindliche: Die Erinnerungs-Arbeit ist unabgeschlossen, die Vergangenheit nicht einholbar, es bleiben nur kleine, bruchstückhafte Landgewinne, die die konfrontative Schreib- und Erinnerungsarbeit dem Dunkel abtrotzen kann. Ich würde aber meinen, der Visionscharakter der Traumdarstellung, die eschatologisch anmutende Motivik sprengen den Rahmen einer solchen, sozusagen immanent-psychologischen Interpretation. Konkret signifikant bleibt allerdings die „mit feinem weißem Schotter bedeckte Straße“, die sich der Formulierung nach fast wortwörtlich mit der nach W. führenden Straße deckt, und zwar nicht mit der heutigen (asphaltierten), sondern mit der „früheren“, wie sie in der

¹¹⁴ Die Aufzählung oben ist nicht vollständig. Hier eine Synopsis zum Motiv der Alpenüberquerung in SG:

1. Alpenüberquerung Napoleons im Jahr 1800 zu Fuß/Pferd (B 7–12)
2. Reise Beyles mit Mme Gherardi in die Alpen in *De l'amour* 18xx (B 28–31)
3. Zugfahrt des Erzählers durch die Alpen nach Italien 1980 (AE 57–60)
4. Zugfahrt: ‚Flucht‘ des Erzählers aus Verona nach Innsbruck 1980 (AE 91–93)
5. Bahn- und Busfahrt durch die Alpen von Südtirol nach Deutschland (W.) 1987 (RP 187–193).
6. „Alpen“-Überquerung im Traum auf der Zugfahrt nach Ostengland 1987 (RP 286 f.)

¹¹⁵ Laufer 2010: 270. Der Begriff steht schon bei Laufer in Anführungszeichen.

Kindheit des Erzählers war. Wenn man das Traum-Bild als ein *zukünftiges*, sozusagen prophetisches oder prognostisches, zu interpretieren geneigt ist, so wäre also die aus der (in der Erinnerung des Erzählers eindeutig nostalgisch gefärbten) *Vergangenheit* stammende Straße in die *Zukunft* verlegt und zwar, wie man annehmen muss, in eine ferne, fernste Zukunft. Freilich ist das Gestein auch mit der naturhistorischen Tiefen- und Tiefst-Dimension der geologischen Zeit konnotiert, das Urgestein, aber es heißt in der Traumerzählung doch explizit, dass „die letzten Spuren des Pflanzenlebens [...] längst verweht“ waren, dass dies also eine Welt *nach* der vom grünen Leben geprägten Erdperiode ist. Eine *anorganische* Welt, in einem Wort. Da das Paradies, wie ein für alle Mal festzustehen scheint, ein Garten war und ist, ist dies eine Welt, der nichts Utopisches mehr anhaftet. Eine von aller Hoffnung und allem Trost bereinigte Vision – eine buchstäblich *trostlose*.

Will man an ‚psychologischen‘ Deutungsmodellen festhalten, so gäbe es im einschlägigen klassischen Schrifttum eine naheliegende Referenz, wo der Sprung aus dem empirischen Bereich der menschlichen Individual- und selbst der Kollektiv- und der (schon spekulativen) Paläopsychologie ins Grundsätzliche, Naturhistorisch-Kosmologische bereits modellhaft vorgebildet ist: Freuds Essay *Jenseits des Lustprinzips* mit der berühmten These, dass allem Organischen eine regressive Tendenz innewohne, zum anorganischen Zustand zurückzukehren – die extremste Form von ‚Nostalgie‘, wenn man so sagen kann, von der Rückkehr aus der Instabilität, dem unausgesetzt prekären Zustand der Lebendigkeit in einen stabilen ‚Urzustand‘. Freud nannte dieses metapsychologische Konstrukt bekanntlich den Todestrieb, der nach seinen Vorstellungen zurückging bis auf die grundlegenden chemischen und physikalischen Eigenschaften der Materie, also wahrhaft eine Ausweitung des psychologischen Diskurses ins Kosmologische. Ein Bild der Ewigkeit – selbst einer (im Freud’schen oder einem verwandten Sinne) ganz materialistisch-immanenten, transzendenzfreien Ewigkeit – ist aber diese steinerne Landschaft nicht. Die Formulierung, „als zerstrahle der Stein“ (die Schmucker, nach meinem Empfinden etwas erratisch, als Anspielung auf die – im öffentlichen Diskurs Ende der 1980er-Jahre ja durchaus virulente – Problematik von Radioaktivität, Kernenergie und atomare Bedrohung deutet¹¹⁶), verweist auf die absolute Unbeständigkeit der Materie, die Tatsache, dass selbst der Stein, der doch in der tradierten Natur-Kollektivsymbolik das Ewig-Beständige verkörpert, dem Zerfall unterliegt¹¹⁷, was Sebald mit „Entropie“ bezeichnet (und worauf man in letzter Konsequenz den Freud’schen „Todes-“ oder „Destruktionstrieb“ zurückführen könnte). Wenn sich das in

¹¹⁶ Cf. Schmucker 2011: 244.

¹¹⁷ In DrK findet sich die – dort anscheinend als bloßes Stimmungsbild für Dr. K.s Zustand fungierende – Formulierung, dass „selbst die Steine zerflossen“ (163).

der Traumarbeit verarbeitete Material letztlich immer bis zur Grundsicht der Triebe zurückführen lasse, so könnte man immerhin folgern, dass jetzt, nachdem der Erzähler die ältesten Schichten der ontogenetischen Vorzeit ein gutes Stück weit freigelegt hat, die grundlegenden Determinanten zur Oberfläche drängen. In einer nicht selten zitierten Interview-Aussage hat Sebald einmal sehr anschaulich dargelegt, wie er sich die Integration verschiedener Deutungsrahmen und Erklärungsansätze zu einer umfassenden Reflexion über die „Aberration“ der Spezies Mensch vorstellte:

Man kann [...] in konzentrischen Kreisen immer weiter nach außen gehen, und die äußeren Kreise determinieren immer die inneren. Das heißt: Man kann sich Gedanken machen über den eigenen psychischen Haushalt, wie dieser determiniert wurde von der eigenen Familiengeschichte, diese von der Geschichte der kleinbürgerlichen Klasse in den 20er und 30er Jahren in Deutschland, wie das wieder umrissen wird von den ökonomischen Bedingungen dieser Jahre, wie die ökonomischen Bedingungen sich herausentwickelt haben aus der Geschichte der Industrialisierung in Deutschland und in Europa – und so fort bis in den Kreis, wo die Naturgeschichte und die Geschichte der menschlichen Species ineinander changieren. (EIS 259/260)

Demzufolge läge kein Widerspruch oder Rahmensprung darin, von der ontogenetisch-individualbiografischen oder der konkret historisch-soziologischen Betrachtung zum naturhistorischen Denkmodell überzugehen. Gleichwohl wirkt die Art und Weise, wie zum Schluss von *Schwindel. Gefühle*, plötzlich im Fluchtpunkt der futurologischen Spekulation die „Entropie“ aufscheint, ein wenig unvermittelt und doch beinahe wie ein Bruch des Erzählmodells. An den vor allem auf Ebene der Bildlichkeit (Vehikel, Verkehr, „neuer Ozean“ usw.) geführten gegenwartskritischen Diskurs, der noch im unmittelbaren textuellen Umfeld der Traumvision hervortritt im Bild der Metropole London, lässt sich aus der Traumwelt heraus kaum anknüpfen: Bis auf die „Straße“ keine Elemente der Zivilisation. Es ist eine tote *Natur*, durch die das Traum-Ich wandelt. Der „schwerste Stein der Melancholie“, heißt es in *Die Ringe des Saturn*, sei „die Angst vor dem aussichtslosen Ende unserer Natur“ (39). Eben dieses wird nun, so könnte man das Traum-Bild deuten, unmittelbar geschaut: eine eschatologische, eine – nicht apokalyptische, sondern *postapokalyptische* – Endzeitvision. Warum aber mündet ein Text, der sich in mancherlei Hinsicht als ein ‚analytisches‘ Erzählprojekt präsentiert und ausgeprägt autofiktionale Züge trägt – als Rekonstruktion ätiologischer Zusammenhänge, als nostalgische Revokation der Vergangenheit und zugleich ‚Therapie‘ gegen die Nostalgie durch desillusionierende Konfrontation mit der Beweislast der *historia calamitatum*, als Exploration alteritärer ästhetischer Qualitäten, mithin Suche nach

Flucht- und Auswegen, als Zeit- und Kulturkritik und nicht zuletzt als ‚Schreibtherapie‘ qua Auseinandersetzung mit den eigenen biografischen ‚Gespenstern‘ – warum mündet ein solcher Text an seinem Ende in eine eschatologische Vision, warum endet individualbiografisches Erzählen und kulturhistorisch-essayistische Reflexion am Ende in die Evokation einer allerallgemeinsten transhistorischen Einöde? Auf seine Weise springt Sebald bzw. der Text *Schwindel. Gefühle.* am Ende in den Mythos der Apokalypse.¹¹⁸

Es fällt jedenfalls schwer, eine Argumentationslinie zu rekonstruieren, die die finale Traumvision irgendwie noch unter einem ‚kritischen‘ Aspekt lesbar machte. Es spricht bspw. eher wenig dafür, das im Traum geschaute Bild ‚futurologisch‘ als Folge einer ökologischen Katastrophe oder eines Dritten Weltkriegs oder derartigen Szenarios zu deuten. Fast könnte man interpretieren, die von allem Leben, insb. von allem Pflanzenleben bereinigte Gesteinswelt des Traums, wo alle „Assoziationen mit dem werdenden und vergehenden Menschenschicksal abgebrochen sind“ (BU 28¹¹⁹) und alle die reine Bedeutungslosigkeit herrscht, repräsentiere so etwas wie einen Wunsch bzw. die Erfüllung dieses Wunsches – einmal hätte man hier also wahrhaftig einen Wunscherfüllungs-Traum (wenn auch nicht ganz im Freud’schen Sinne) –, und zwar den Wunsch des Erzählers, dieses exemplarisch Forschenden und Schreibenden, den nächsten Berg nicht auch noch zu erklimmen, die ja eh nie zur Ruhe, zum Abschluss oder zu einem eigentlichen Ergebnis kommende Arbeit ein für allemal niederzulegen und sich in einen Bereich zu begeben, wo das Denken stillsteht, Verstehen, Begreifen-Wollen und Deuten obsolet werden, keine Bedeutungen mehr zu lesen, keine Rätsel zu lösen sind und nichts etwas bedeutet.¹²⁰ Hinweg, hinweg, blaue Blümelein! Ihr macht meinem Schläfer die Träume so schwer. Der Verfasser dieser überlangen Studie könnte sich einem solchen Wunsch des Träumers aus vollem Herzen anschließen.

[ii.] Traum-Finale 2: Feuer Indes ist der Traum ja aber nach dem oben wiedergegebenen Text noch nicht vorbei. Nahtlos (ohne Absatz oder irgendeine Art von Zäsur) nimmt vielmehr der Traum unmittelbar im Anschluss an den letzten Satz im obigen Zitat die folgende Wendung:

[...] bloß das Gestein lag bewegungslos auf dem Grund. Als ein fast vergangenes Echo kehrten sodann in diese atemlose Leere die Worte zurück – Fragmente aus dem Bericht über das große Feuer von London. Ich sah es wachsen mehr und mehr. Es war nicht hell, es war ein grausig blutig böses Lohen, vom Wind getrieben durch die ganze

¹¹⁸ Formulierung in Anlehnung an Link 2006: 49.

¹¹⁹ Es handelt sich um ein Zitat aus Georg Simmels Essay *Die Alpen*. Dies wäre übrigens ein möglicher Prätext für eine Annäherung an die Schluss-Vision in SG über die Suche nach intertextuellen Bezügen.

¹²⁰ Derartige Überlegungen hat Sebald in seinen Essays vielfach angestellt; ich verweise hier nur auf UH 158 als eine besonders einschlägige Belegstelle.

Stadt. Zu Hunderten die toten Tauben auf dem Pflaster, das Federkleid versengt. Ein Haufen Plünderer in Lincoln's Inn. Die Kirchen, Häuser, Holz und Mauersteine, alles brennt zugleich. Am Gottesacker die immergrünen Bäume fangen Feuer. Ein rasend kurzer Fackelbrand, ein Krachen, Funkenstieben und Erlöschen. Des Bischofs Braybrookes Grab ist aufgetan. Ist dies die letzte Stunde? Ein dumpfer, ungeheurer Schlag. Wie Wellen in der Luft. Das Pulverhaus fliegt auf. Wir fliehen auf das Wasser. Um uns der Widerschein, und vor dem tiefen Himmelsdunkel in einem Bogen hügelan die ausgezackte Feuerwand bald eine Meile breit. Und andern Tags ein stiller Aschenregen – westwärts, bis über Windsor Park hinaus.

– 2013 –

Ende

(RP 286)

Diese „Fragmente aus dem Bericht über das große Feuer von London“ sind zunächst ein ganz rezenter Tagesrest – es handelt sich um die wohl berühmteste Passage aus Samuel Pepys' Tagebuch, über dessen Lektüre der Erzähler ja eingeschlafen war. Nicht ganz klar scheint mir, ob dieser zweite Teil der ‚Vision‘, mit dem der Text schließt, noch zum Traum gehört. Liest man es so, dann wäre zunächst der interessante Umstand festzuhalten, dass aus einem räumlich-visuellen und gänzlich lautlosen Traum nun ein primär aus *Worten* bestehender wird. Die Lektüre-Echos, kaum schon Verdautes und bereits Wiedergekäutes, verdichten sich, wie Laufer schreibt, „zu einem visionsartigen Bild eines Weltenbrands“.¹²¹ Die Textfetzen – kurze, parataktische und elliptische Sätze, durchaus untypisch für Sebalds Stil und insofern als Fremdtext erkennbar – werden auf Deutsch wiedergegeben, wohingegen die Ausgabe, die der Erzähler angibt unmittelbar vor dem Einschlafen gelesen zu haben: „Everyman's Library 1913“ (285), sicherlich eine englische ist. Wie Schmucker in einem eigens der „Endzeitvision“ am Schluss von *Schwindel. Gefühle.* gewidmeten Kapitel nachweist, stammen die von Sebald verwendeten Zitate zwar mehrheitlich tatsächlich aus Pepys' Tagebuch oder doch aus deren paratextuellem Kontext (es handelt sich z. T. um Formulierungen, die sich nicht im Tagebuch selbst, sondern im Inhaltsverzeichnis finden), aber die identifizierbaren Prätextpassagen stehen keineswegs alle im Kontext des großen Londoner Stadtbrands von 1666. Es gibt auch einzelne Sätze, für die sich bei Pepys gar keine Vorlage findet, die also entweder sonstwoher stammen oder von Sebald selbst (und zwar in einem Stil, der den elliptischen Stil des Tagebuchs imitiert) verfasst und eigens in Pepys' Feuerbericht ‚eingeschmuggelt‘ worden sein müssen. Ein signifikantes Beispiel sind die beiden Sätze: „Am Gottesacker die immergrünen Bäume fangen Feuer. Ein rasend kurzer

¹²¹ Laufer 2010: 271.

Fackelbrand, ein Krachen, Funkenstieben und Erlöschen“: Das klingt nicht unrealistisch, könnte durchaus einer Beobachtung im Zuge einer Feuerkatastrophe entsprechen, wenn es auch nicht bei Pepys steht. Schmucker meint allerdings (meine eigenen Kenntnisse über die ältere Friedhofsarchitektur gestatten mir da kein eigenes Urteil), dass „die zugrunde gelegte Friedhofsarchitektur [...] für einen innerstädtischen Kirchhof im England des 17. Jahrhunderts wenig wahrscheinlich“ sei.¹²² Schmucker stellt vielmehr einen intertextuellen Bezug innerhalb von Sebalds Werk her, und zwar zu einer Beschreibung eines rezenten Waldbrands in Griechenland, den der Ich-Erzähler mit eigenen Augen gesehen zu haben angibt und die immergrünen Bäume in ganz ähnlicher Weise abbrennen wie im gefälschten Pepys-Bericht beschrieben (cf. RS 203). Der Bedeutungsgehalt dieses ‚eingeschmuggelten‘ Satzes lässt sich aus dem Kontext von *Schwindel. Gefühle.* heraus bestimmen, indem man zu der Giardino-Giusti-Episode zurückblättert (siehe oben), wo die extrem langsam wachsenden immergrünen Bäume für die utopische Hoffnung stehen, den Tod durch Nachlässigkeit und Vergesslichkeit zu überwinden oder zumindest auf unbestimmte Zeit zu vertagen; diese Bäume verbrennen jetzt in kürzester Zeit, rasend schnell, was von beträchtlicher symbolischer Suggestionskraft ist. Die toten Tauben in Sebalds Version des Londoner Brandberichts (wie Schmucker zeigt, eine sehr freie Verwendung des hier immerhin noch erkennbaren Prätexts) sind ja als lebendige ebenfalls durch den Paradiesgarten Giusti geflogen; erinnert man sich an die Passage über die Giotto’schen Engelsfiguren und die utopisch-,metaphysische‘ Bedeutung des Federviehs bei Sebald (siehe II/4), so versinnbildlicht das versengte Federkleid der Tauben ein ganz großes Unglück. Die Taube fliegt im Sintflut-Mythos der Arche voraus, und wenn die Kunst, wie oben dargelegt, in Sebalds futurologischem Szenario die Funktion einer Arche hat, so bedeutet das Nicht-Wiederkehren der Taube, dass kein Land mehr ist, in dem der bewahrte Samen künftigen Lebens Wurzeln bilden könnte. Verbrannte Erde. *God gave Noah the rainbow sign / No more water – the fire next time!*

„Das Pulverhaus fliegt auf“: Auch zu diesem Satz findet sich keine Vorlage bei Pepys. Er erinnert vielmehr an die Katastrophenberichte in Hebels *Rheinischem Hausfreund*, namentlich etwa die Erzählung vom *Unglück der Stadt Leiden*, die Sebald in seinem Hebel-Essay ausführlich zitiert und als „Paradigma“ der Kontingenz deutet (cf. LL 25 f.). Einig sind sich jedenfalls die Kommentatoren darin, dass Sebalds Verwendung des Prätexts den eigentlich eminent dokumentarischen Charakter von Pepys’ Aufzeichnungen stark in Richtung eines mythischen (nicht mehr realhistorischen) Geschehens umdeute: So spricht

¹²² Schmucker 2011: 245.

etwa Gabriela Rovagnati von einem „apokalyptischen Schluß“¹²³, Laufer (s. o.) von einer Vision des Weltenbrands. Allerdings bleibt ja in Sebalds Text der historisch-konkrete Charakter der Beschreibung insofern gewahrt, als in den wiedergegebenen Fragmenten einiges an Lokalkolorit enthalten ist, das nicht etwa getilgt wird, was doch ein naheliegender Griff wäre, um eine überzeitlich-unspezifische, ‚mythische‘ Atmosphäre zu erzeugen. So erhält der Text hingegen wiederum den Charakter einer Bricolage – denn der Pepys’sche Katastrophenbericht wird ja doch ganz eindeutig zur apokalyptischen Vision umfunktionalisiert, aber eben *einschließlich* der an der realhistorischen Herkunft des Texts haftenden Details. Unbeschadet ihrer symbolischen Lesbarkeit (das Abbrennen der immergrünen Bäume, das Sterben der Tauben) erscheinen die beschriebenen Vorgänge als durchaus mögliche und realistische, sodass eine nicht bloß ‚allegorische‘, sondern ‚buchstäbliche‘ Lesart möglich bleibt. Auf diese Weise kommt auch eine zivilisationskritische oder dystopische Lesart doch wieder in Betracht. Schmucker bspw. stellt einen quasi-kausalen Zusammenhang zwischen den beiden Hälften des Schluss-Traums her, wobei die Abfolge im Text bzw. Traum antichronologisch, die chronologische Reihenfolge also umgekehrt wäre: Die (im Syntagma des Texts bzw. der Sequenz des Traums zuerst erscheinende) Todeslandschaft kann als die Antizipation dessen gedeutet werden, was durch die Feuer-Apokalypse im zweiten Teil entsteht.¹²⁴ Die Einkleidung dieser Zukunftsvision in den Bericht von dem historischen Standbrand Londons im Jahr 1666 schließt ja nicht unbedingt aus, dass hier die Weiterentwicklung des aktuell (1987) Gegenwärtigen anvisiert wäre.

Wenngleich es sich bei dem Tagebuch des Samuel Pepys um einen Text aus dem 17. Jahrhundert – einer Zeit, die doch noch etwas mehr in Gott und im Transzendenten wurzelte als unsere Jetztzeit – handelt, so ist der Text doch von „herzbewegend weltlichem“ Charakter. Es ist Sebalds Text, in dem der Bericht über das große Feuer von London *sub specie aeternitatis* erscheint: „Über allem liegt der feierlich endzeitlich gestimmte Ton einer Schilderung des jüngsten Tages. Er kontrastiert stark mit der distanzierten, gesellschaftlich gebundenen und teilweise ironischen Beschreibung in Pepys’ Prätext“.¹²⁵ Dass Sebald bei seiner Verwendung dieses Prätexts, wie Schmucker zeigt, der Vorlage nicht sonderlich treu ist, liegt nicht zuletzt auch daran, dass die Ausgabe, die sein Erzähler sich während des Londoner Zwischenstopps gekauft hat (die ja überhaupt eine englischsprachige ist, also gar nicht ohne größeren Umweg über das literarische Verdauungssystem die deutschsprachigen „Echos“ hervorgebracht haben kann, die im Traum durch die Leere des Gebirges hallen), trotz

¹²³ Im Untertitel zu dem Aufsatz Rovagnati (2005a).

¹²⁴ Cf. Schmucker 2011: 249.

¹²⁵ Schmucker 2011: 249.

ziemlich genauen bibliografischen Angaben – „Dünndruckausgabe“, „Everyman’s Library 1913“ – überhaupt nicht existiert.¹²⁶ Es ist anzunehmen, dass mit dem Publikationsjahr dieser fiktiven Ausgabe noch einmal an das *annus mirabilis* im Textgefüge von *Schwindel. Gefühle.* angeknüpft werden sollte. Denn an die Reihe 1813 (Beyles Aufenthalt am Gardasee) – 1913 (Dr. K.s Aufenthalt am Gardasee) schließt ganz zuletzt die Prophezeiung an, die das „Ende“ für das Jahr 2013 prognostiziert. Nun schreibe ich dies im September 2018 – also auch den von Sebold vorhergesagten Weltuntergang hätten wir noch überlebt.

¹²⁶ ... jedenfalls nach den Recherchen von Schmucker (2011: 244), denen ich hier blind vertraue.

EPIKRISE

In den folgenden Schlussbetrachtungen soll nicht versucht werden, alle behandelten Aspekte zu rekapitulieren und Zusammenfassungen von ‚Ergebnissen‘ zu präsentieren. Stattdessen werden hier einige Schwerpunkte gesetzt und vor allem einige Gedankengänge bis an den Punkt geführt, wo sich ein Ausblick, wie es so schön heißt, eröffnet, an dem wir den Gedankengang für diesmal abbrechen lassen können.

I

Traumarbeit als literarisch-diagnostische Methode

1. Onirische Typen: Resümee

Die Frage nach den Erkenntnismöglichkeiten und -hindernissen, die dem *Verfahren* der Traumarbeit als Methode kritischer Beschreibung von Wirklichkeit inhärent sind, war hier nicht primär auf eine systematische (technische oder typologische) Darstellung angelegt. Auch in diesen Schlussbetrachtungen kann und soll all das, was in den voranstehenden Analysen unter ‚Traumarbeit‘ behandelt wurde, nicht systematisierend geordnet werden. Es wird hier vielmehr nur die Vielfalt der konkreten Textanalysen auf einige vorläufig-resümierende Stichworte heruntergebrochen, um anschließend eher zu einer kritischen Bewertung als zu einer systematischen Auswertung zu kommen.

Unter dem Dach des Sammelbegriffs ‚Traumarbeit‘ wurden sehr unterschiedliche Textphänomene behandelt, deren wichtigste hier noch einmal benannt und grob gruppiert seien. Die erste Gruppe sind die *Träume* im eigentlichen Sinne. Hier ließen sich die konkreten Beobachtungen auf verschiedene Begriffsgegensätze bringen: *Narrativ funktionalisierten*, gut im Kontext verankerten Träumen stehen eher ‚freischwebende‘, ‚autonome‘ Träume gegenüber; manche Träume kommen eher unter *ästhetischem*, andere primär unter dem Aspekt ihrer Bedeutung, ihrer ‚verschlüsselten Botschaft‘, ihres Sinngehalts, also unter *inhaltlich-semantischen* Aspekten in Betracht; es liegt nahe, anzunehmen, dass diese Unterscheidungen miteinander korrelieren: Narrativ stärker funktionalisierte Träume wären eher einer auf semantische Aspekte fokussierten Lektüre zu unterziehen als solche, die als freischwebende ‚Traum-Blasen‘ im Text mehr unter dem Aspekt einer ästhetischen Alterität erscheinen, usw. Damit zusammenhängend kann man auch primär *diagnostische* von eher

utopischen Träumen unterscheiden. Ein weiteres Gegensatzpaar wären Träume, die *intradiegetisch-psychologisch* motiviert sind, während andere – oft vom Typus der *Vision* – gleichsam über die Köpfe der Figuren hinweg auf der Kommunikationsebene zwischen Leser und Erzähler/Autor ihren Sinn entfalten. Die Zuordnung zu solchen (sehr schematischen) Kategorien ist stets eine nach primären, vorherrschenden Merkmalen: Die konkreten Textphänomene sind sehr häufig, ja wahrscheinlich im Regelfall, Mischformen, in denen die einen oder anderen Merkmale jeweils *mehr oder weniger* hervortreten. Eine besonders wesentliche Unterscheidung betrifft die Art und Weise der ‚Lesbarkeit‘ von Träumen: Hier ließe sich (sehr provisorisch, wie alle Kategorisierungs-Vorschläge in diesem Schlusswort) zwischen einem ‚*Rebus*‘-Typ und einem ‚*Sinnbild*‘-Typ unterscheiden: Im ersteren Fall muss man die einzelnen Elemente einzeln deuten, das Traumbild oder -geschehen wirkt semantisch offen, häufig (nicht notwendig) mit unklarem affektivem Status einhergehend, im Gepräge heterogen, und ist in seiner ‚Aussage‘ nicht unmittelbar einsichtig als bildhafte Repräsentation eines bestimmten Problems. Der ‚*Sinnbild*‘-Traum dagegen lässt sich leichter als eine bildhaft ausgedrückte, verdichtete Darstellung einer Situation, eines Gedankens lesen, ist sozusagen expressiv-intuitive Verbildlichung und also solche relativ zugänglich. Das Bild mag Reste an unklaren Details an sich haben, auch z. T. rebusartig auflösbar sein, ist aber im Prinzip als *ein* in sich relativ geschlossenes, stimmiges Bild lesbar.

Diese Art von ‚sinnbildlichem‘ Traum geht (abgesehen von expliziten Markierungen, Einschlafsignalen usw.) ohne scharfe Grenzen über in den weiteren und am anderen Ende des Spektrums nur mehr peripher und in einem sehr generischen Sinne unter ‚Traumarbeit‘ fallenden Bereich eines unspezifisch ‚uneigentlichen‘ oder ‚bildhaften‘ Denkens, dessen Figuren letztlich ‚gewöhnliche‘ Metaphern, Symbole, Analogien darstellen. Als ‚traumhaft‘/onirisch in einem spezifischeren Sinne können solche Denkfiguren dann bezeichnet werden, wenn sie einen gewissen semantischen Überschuss produzieren, ‚unkontrollierbare‘ Proliferationen von Lesarten (wohlgemerkt: sofern diese nicht auf so etwas wie eine prinzipiell endlose Vielfalt von Deutungsmöglichkeiten aufseiten der Rezipienten zurückgeführt wird, sondern auf die spezifische Beschaffenheit der Textphänomene!), insb. auch semantische *Instabilitäten*, Ambivalenzen, die über ein ‚Normalmaß‘ an literarischer Polysemie oder Ambiguität deutlich hinausgehen. Das lässt sich theoretisch schwer abgrenzen, es gibt wohl kaum exklusive formale Merkmale, aber am konkreten Textbeispiel doch recht gut aufzeigen.

Andere Formen/Textelemente, die in diesem Sinne onirische Qualitäten aufweisen, sind etwa *Bildbeschreibungen* (Ekphrasis); ‚*reale*‘ (intrafiktional in der realen Außenwelt

verortete) *Szenen* mit onirischer Tönung – etwa der ‚Auftritt‘ der Artistenfamilie um Giorgio Santini in *All'estero* (die ja allerdings – *santini* = Heiligenbildchen – indirekt doch als eine Art Ekphrase ausgewiesen ist); natürlich ‚anormale‘ *psychische Zustände* ‚dissoziativer‘ oder sonstige Art, in denen seltsame Wahrnehmungen, Gedankenverbindungen usw. auftreten; und nicht zuletzt *Visionen* unterschiedlicher Art: als epiphanieartige Wahrnehmung real-gegenwärtigen Geschehens, als geistige Schau oder als in Form intradiegetischer Erzählungen sprachlich vermittelte ‚Visionen‘ (etwa die apokalyptische Engelsvision Salvatores in AE). Nicht zuletzt haben auch einige Träume Visionscharakter. Diese können am Rebus- oder Sinnbild-Typ teilhaben, aber auch einen eigenständigen Typ darstellen, der sich durch Klarheit und Geschlossenheit des Bilds auszeichnet (wie die eschatologische Schlussvision in SG, die wenig traumhaft-verworren ist, sondern den Eindruck einer ‚gut komponierten‘ literarischen Vision hat). – Insbesondere die Bildbeschreibungen haben einen eminent traumhaften Charakter im hier umrissenen (engeren) Sinne insofern, als sie viele Bezüge in sich verdichten, bisweilen ‚rebusartig‘ zusammengesetzt sind (jedes einzelne Element kann ‚gelesen‘ werden), zugleich aber oft auch ‚sinnbildlichen‘ Charakter haben, indem sie auch ‚im Ganzen‘ lesbar sind.¹ Der Gehalt der Bildbeschreibungen war (im Gegensatz zu vielen Träumen) oft ein autobiografischer, sodass die Traumarbeit in diesem Fall eine primär (intradiegetisch-) psychologische darstellt; Beispiele wie das Wildschwein-Bild in RP zeigen aber, dass es auch Fälle gibt, wo eine intrafiktional-psychologische Deutung auf parapsychologische Phänomene hinausläufe: Nicht selten gibt es partielle psychologische Motivierungen (wie Anknüpfung an den narrativen Kontext in Form von Tagesresten etc.) von Träumen und anderen onirischen Phänomenen vom Visions-Typ, deren ‚Sinn‘ gleichwohl primär ‚über dem Kopf der Figur‘, außerhalb dieser auf der extradiegetischen Ebene liegt.

Eine besondere Form, die Elemente von Vision, ‚realem‘ Geschehen mit onirischer Tönung, Tagtraum oder Halluzination in sich vereint, bisweilen auch als Traum auftreten kann, ist das *Rätsel* – hier verstanden als eine nicht mehr diagnostisch lesbare, nicht (oder kaum) narrativ oder argumentativ funktionalisierte ‚Vision‘. (Natürlich sind auch ‚Rebus‘ und andere Formen rätsel-artig; ‚Rätsel‘ ist hier eher als ästhetische Anmutungsqualität gemeint, weniger als semantisches Rätsel.) Zentrales Beispiel wäre der Auftritt der „Winterkönigin“ in SG. Hier besteht ein Bezug zum utopischen Aspekt.

¹ Der Unterschied ist hier etwa der zwischen dem *ganzen* Bild als ‚expandierte Trope‘ (‚Sinnbild‘) und der Lesbarkeit einzelner Elemente, die jeweils jedes für sich (und im Prinzip auf unterschiedliche Weisen) *in sich* als Trope funktionieren und sich zum Gesamtbild entweder zusammenfügen oder aber gar nicht zur einheitlichen Lesart integrieren lassen (‚Rebus‘). – Die Begriffe sind sehr anfechtbar, aber es geht, wie gesagt, allenfalls um heuristische Systematisierung.

Das *Funktionsprinzip* all dieser Formen ist letztlich sehr häufig auf ‚einfache‘ Tropen rückführbar – der Abraham-Isaak-Mythos in *März* bspw. ist eigentlich eine einfache, zur Generaltheorie aufgeblasene Analogie. Onirisch im engeren Sinne werden diese Formen, wenn, wie oben angedeutet, verschiedene Denkopoperationen dieser Art verdichtet werden. Das zentrale Kriterium für ‚Traumhaftigkeit‘ im engeren Sinne ist das schon in Freuds Konzeption betonte der *Überdeterminiertheit* von Bild-Elementen. Die ‚elementaren‘ Operationen der Traumarbeit sind Vorgänge, die vielfach auf *Ähnlichkeit*, *Analogie*, *metaphorischem* und *Symbol-Denken* usw. beruhen. (Soweit, so wenig überraschend.) Eine besondere Rolle spielt auch das – über Ähnlichkeit, Analogie, oft aber auch ganz rationale Selektionsprinzipien des Vergleichens, Selektierens oder Herstellens von Gemeinsamkeiten, Schnittmengen usw. funktionierende – Spiel mit *Stellvertreter-* und *Spiegelfiguren*, Vorgänge der *Identifikation*, *Projektion*, wobei u. a. „Mischpersonen“ auftreten können. Dieser Vorgang ist nicht nur im Text, auf *histoire*-Ebene, sondern auch in der Textgenese selbst, auf Ebene der fiktionalen Verfahren bedeutend: Figuren, Krankengeschichten werden synthetisiert aus „Abbruchmaterial“ (R. Musil) anderer Fallgeschichten. – Speziell bei Sebald wird die Überdeterminiertheit durch *Intertextualität* erreicht, und zwar durch die Anreicherung mit Zitaten, die jeweils einen Teil der ursprünglichen Bedeutungsfracht latent mit in den neuen Text einbringen, z. T. mit neuen Bedeutungen überschrieben, umfunktioniert werden und durch Herstellung von Querbezügen und vielfachen Verflechtungen zu anderen intertextuellen Knotenstellen gedeutet, funktionalisiert und weiter angereichert werden. Auch hier ist das *Prinzip* der Verflechtung oft ein ‚typologisch‘-analogisches.

Zwischen den ‚einfachen‘ Tropen – eine besondere Rolle spielte hier auch die (*normalistische*) *Kollektivsymbolik* mit ihren auch literaturhistorisch traditionsreichen Bild-Topoi (Maschinenmensch, Kybernetik, Techno-Vehikel, Psychotherapie als ‚Autowerkstatt‘ u. dgl.) – und den polysemantisch überdeterminierten, im prototypischen Fall nicht mehr einheitlich auflösbaren² onirischen Bildwelten im engeren Sinne liegt eine Bild-Form, die man als *Allegorie* oder zumindest als ‚*allegoresk*‘ bezeichnen könnte. Im Vergleich zu den extrem verdichteten Traumbildern i. e. S. scheint der ‚Sinn‘ hier relativ klar und einheitlich, aber die vom Bild eröffneten Reflexionsmöglichkeiten sind dennoch vergleichsweise weitläufig und der semantische Gehalt weist über figurenpsychologisch-biografische Komplexe hinaus aufs ‚Ganze‘.

² Das wäre in dieser Studie sozusagen der Extrem- oder Idealfall, also der Definitionsfall von ‚Traumarbeit‘ im *engsten* Sinne: dass man das Bild nicht mehr einheitlich lesen/auflösen, sondern sich vielmehr in der instabilen semantischen Topografie, die das Traumbild eröffnet, nur herumbewegen kann, mal auf diesem, mal jenem Weg, die in verschiedene Richtungen führen.

Eine besondere Form ist schließlich das *onirische Sprachgebilde*, das weder visuelles Bild im materiellen, noch rein geistige ‚Vision‘, noch traumhaft wahrgenommenes äußeres Geschehen ist, sondern Elemente der semantischen Instabilität und „Polyvoztät“ *in der Sprache* realisiert: als Wortspiel und *Sprach-Bild* (v. a. in den verbalen und schriftlichen Äußerungen der März-Figur, insb. den Gedichten, ferner auch bei Sebald, dort weitgehend auf die Herbeck-Episode beschränkt), die als onirisch im spezifischen Sinne wiederum immer dann betrachtet werden können, wenn die semantische Entgrenzung einen Überschuss produziert und das Sprach-Bild sich nicht als ‚einfache‘ Trope auflösen lässt.

2. Untersuchungsmethodik, offener Prozess?

Die Leitfrage, inwiefern all die ‚traumhaften‘ Verfahren, die sich in den skizzierten Formen manifestieren, Erkenntnis ermöglichen oder methodisch bedingte Erkenntnishindernisse enthalten, kann hier nicht zusammenfassend beantwortet werden. Die Analysen sollten gezeigt haben, wo jeweils Stärken und Schwächen liegen. Gerade bei den nur im weitesten (großzügigsten) Sinne noch als ‚Traumarbeit‘ zu bezeichnenden Textphänomenen an der Grenze zu ‚einfachem‘, ‚bloßem‘ metaphorischen oder Analogie-Denken haben sich Schwächen gezeigt. Die angeblich so erkenntnisträchtige, systemsprengende, subversive analogische Denkweise wirkt oft eher wie ein Abkürzungsmittel, eine recht bequeme, komplexitätsreduzierende Denkmethode, um sich profundere Analysearbeit zu ersparen. Oft beruhen die Analogien ja schlicht auf groben Pauschalisierungen, und man sollte nicht (wie namentlich die germanistischen Werkverwalter Kipphardts) unkritisch von der subversiven „Radikalität“ eines Denkens ausgehen, das zwar provokativ wirken kann und bisweilen tatsächlich einen Nerv des kollektiven Überbaus treffen mag, als Erkenntnismethode aber ein eher grobes Instrument darstellt, dessen als „Einsicht“ präsentierte Produkte oft unterkomplex bleiben.

Eigentlich traumhaft im engeren Sinne sind, wie oben dargelegt, diejenigen Textelemente, bei denen zwar im Einzelnen vielleicht auch ‚gewöhnliche‘ Analogien, Metaphern usw. die Grundoperation darstellen, die als Gesamt-Bild aber so stark verdichtet, vieldeutig und überdeterminiert sind, dass die Reflexionsarbeit an ihnen endlos Nahrung findet. Das sollte m. E. nicht unbedingt (im Sinne einer falsch verstandenen ‚Demokratisierung‘ oder Pluralisierung von Deutungsmacht) als generisches Phänomen von Literatur schlechthin hypostasiert werden: *Extreme* Verdichtung und Polysemie ist doch etwas

Spezifisches, das in Verbindung mit bestimmten narrativen Rahmenbedingungen und ästhetischen Merkmalen als speziell *onirisch* auftreten kann.

Aber auch ‚einfache‘ Allegorien und Analogien können bisweilen starke Rezeptions-Effekte zeitigen. Sie vermögen dann tatsächlich – namentlich etwa im Falle der Sebald’schen ‚Allegorien‘ –, das monströse, der Vorstellung nicht fassbare Ganze, das übergeordnet ‚Objektive‘ auf eine Weise schlaglichtartig in *einem* Bild ‚einsichtig‘ zu machen, die zumindest das Potenzial in sich hätte (es kommt dann letztlich auf den Leser an), dem Rezipienten die Wirklichkeit, wie wir sie alltäglich produzieren, als etwas eigentlich Unerträgliches zu erweisen. Das wäre aber eher ein Aspekt ästhetischer *Vermittlung* von ‚Einsicht‘; was das Aufzeigen (oder gar Auffinden) ‚neuer‘ Erkenntnisse betrifft, so legen die Textanalysen nahe, dass die ‚Einsichten‘ eigentlich fast immer präfabriziert sind und kaum je in einem offenen literarischen ‚Untersuchungsprozess‘ ‚gewonnen‘ werden. Die These vom *offenen Prozess* ließ sich nahezu widerlegen. Grundlage aller ‚Einsicht‘ ist in beiden Fällen ein dem Erzählvorgang immer schon vorausgehendes (autorspezifisches) ästhetisch-ethisches System bzw. eine Theorie, ein Thesengebäude. Wie die Traumarbeit bei Freud verfolgen die Assoziationen und Transformationen der literarischen Traumarbeit letztlich ein fixes *Ziel*. Am Werk sind durchaus die Selektionsmechanismen einer ästhetischen Vernunft. Die „Wahrheit“ ist vorher schon bekannt – in diesem Sinne erscheint ‚Traumarbeit‘ tatsächlich als bloße ‚Verpackung‘. Für den Leser indes, sofern er wirklich ‚Traumdeutung‘ am Text betreibt, ermöglicht diese Art der Darstellung allerdings z. T. weitreichende Denkausflüge. Müsste man das ‚diagnostische Rätsel‘ also – in einem ähnlichen Sinne, wie dies etwa Schmucker in Bezug auf Sebalds „Verrätselungs“-Ästhetik tut³ – als eine vorwiegend rezeptionsästhetische Textstrategie begreifen, die den Leser zum Mitdenken – allerdings bloß als Nachvollzug der als ‚latente Traumgedanken‘ im Rätsel verpackten, vorab hypostasierten jeweiligen „Wahrheit“? – zwingt? Oder liegt nicht doch in den entgrenzten Assoziationen und Analogien des bildhaften Denkens auch ein Potenzial, auf *andere* als die ‚latent‘ bereits vorhandenen Gedanken zu kommen?

3. Alterität

Die Frage nach der qualitativen *Andersartigkeit* dessen, was auf dem Wege der Traumarbeit erschlossen wird, sowie der nach *Umgang mit dem „Anderen“* (hier zunächst dem Zwischenmenschlich-Anderen) korrespondiert mit einer Frage, die sowohl unter dem Aspekt

³ Cf. die Zusammenfassung bei Schmucker 2011: 347.

der Fallgeschichte als auch unter dem des analogisierend-verdichtenden Ähnlichkeitsdenkens der Traumarbeit sich stellt, und zwar dem Problem der *Individualität* vs. *Typisierung* von Personen – fiktiven (also Figuren) wie realen, die im fiktionalen Prozess als ‚empirische Vorlagen‘ verwendet wurden. Hinsichtlich dieses Komplexes haben meine Analysen vielfach fragwürdige Aspekte aufgezeigt: Die synthetische-analogische Methode ist als *hermeneutische* nur sehr bedingt einsatzfähig. Insbesondere auch als *fiktionales Verfahren* ist die Montage fragwürdig im Hinblick auf die Integrität des individuellen Schicksals: die Konstruktion einer Über-Figur aus „Abbruchmaterial“ von anderen ‚Fällen‘/Lebensgeschichten oder als Fleischwerdung des theoretischen Wortes, als nach den Schnittmustern von Theorien modellierter Android.

Das Thema Alterität – die Dialektik des *Eigenen* und des *Anderen/Fremden* – ist auch in einer ‚identitätspsychologischen‘ Modellierung relevant für die poetologische Frage nach dem Erkenntnispotenzial. Wie Gotterbarm für die Figur des Ich-Erzählers bei Sebald gezeigt hat und wie sich auf Kipphardts März-Figur übertragen ließe, ist die ‚Ich-Struktur‘ der kranken Figur im Grunde völlig *stabil*, im Sinne von *bewertungskonstant*: Dissoziation, Ich-Auflösung erscheint unter diesem Aspekt als bloße ästhetische Inszenierung, die nicht semantisch realisiert wird. Vielmehr sind, wie man in Anlehnung an die (m. E. nicht immer ganz zutreffenden, aber allemal diskutablen und allein schon der Stoßrichtung nach wertvollen) Befunde aus Gotterbarms Sebald-Studie formulieren kann, die Ich-Grenzen der Figuren *zu fest* umrissenen. Das hat zu tun mit einer auf Differenzmarkierung gegründeten Identitätskonstruktion, die letztlich eine poetologische Kategorie darstellt, die man spekulativ auch auf den empirischen Autor und dessen künstlerisches Selbstverständnis übertragen könnte. Die Notwendigkeit der *Opposition* zur Festigung künstlerischer Identität, der unbedingte Imperativ zur *Kritik* lässt überall die Grenzen offen zum defizitären Autopoiesis-Mechanismus des ‚Kampfs als Lebenselement‘. Wie ich an der biografischen Tiefenstruktur der Romankonzeption von *März* (im letzten Abschnitt von III/5) skizziert habe, ist die Kategorie des Außenseitertums, die poetologische Setzung ‚Kunst als Negation‘ usw. eine tendenziell aporetische Konstruktion, die dazu führt, dass einer sich einmauert in der Barrikade des eigenen Werks, hinter der dann die ‚Wirklichkeit‘ des ‚Normalen‘ verschwindet; auch Sebalds Kindheitserzählung, die fast nur aus Fallgeschichten über Verunglückte oder von vornherein Außenstehende besteht, wäre in diesem Sinne zu reflektieren. Bei Sebald ist zwar in der zusätzlichen Bestimmung von Melancholie oder Trauer als poetische Haltung zumindest ein Ansatz gegeben, den Widerstandskämpfer-Habitus als Charakterposition zu überwinden; gleichwohl ist auch hier große Ich-Stabilität

beim Erzähler zu konstatieren. Im utopischen Bereich versieht Sebald seine Darstellung mit Vektoren, die auf das Ideal der Überwindung des Lebens-als-Kampf verweisen – aber auch des Abgrenzungskampfs auf symbolischer Ebene? In der konkreten Ausführung beruht die (bei allen aleatorischen Sprüngen und Brüchen geradezu großartige) ästhetische Kohärenz gleichwohl auf überaus *stabilen* Leitunterscheidungen. Allerdings ist gerade auf der nicht-narrativen Ebene der Bildlichkeit und in den onirischen Formen (in Träumen etc.) bisweilen eine Ambivalenz, eine Kopräsenz und Unentscheidbarkeit von positiven und negativen Lesarten (Gracchus!) zu ‚pathologischer‘ Intensität gesteigert.

Die bloße Kehrseite der stabilen Ich-Struktur ist dann die *Ich-Vervielfältigung*, als die die vorgebliche Ich-Auflösung, mit der in den Texten kokettiert wird, eigentlich zu beschreiben wäre. Diese Replikation des Ichs in anderen Personen/Figuren erscheint i. d. R. eher als ‚übergriffig‘; sie ist nicht mit Auflösung der *Normenstruktur*, bloß mit Grenzverwischungen verbunden, die stets auf Kosten des *Anderen* gehen. In *März* erweist sich, was vielleicht vom Autor als utopische Verschmelzung gedacht war, durchgehend als Projektion, Usurpation anderer als Ich-Signifikanten, Hineinlesen des Selbst in alles, bis der autobiografisch-‚metaphorischen‘ Produktionsmaschine kein Einhalt mehr geboten werden kann: überall Ich-Bezüge, die ganze Welt als Metapher des Subjekts. Besonders im Hinblick auf die Alterität eines ‚*Anderen der Menschheit*‘, des *Nichtmenschlich-Heterologen* – ‚heterolog‘ ist hier der Gegenbegriff zu ‚analog‘ – weist der *März*-Roman Defizite, Inkonsequenzen auf. Bei Sebald dagegen ist hier letztlich das Zentrum der utopischen wie der dystopischen Reflexion zu lokalisieren: An der Bewahrung des Anderen, *Nichtidentischen* hängt Verhängnis oder Hoffnung der Menschheit. Aber dies auf einer durchaus kollektiven Ebene: Das oder der Andere weniger im persönlich-zwischenmenschlichen Sinne, als im Hinblick auf Mensch und Nichtmensch – letztlich: *Natur*. Das läuft auf die grundlegende Differenz der beiden Werke auf Ebene der **anthropologischen** Setzungen hinaus: Kipphardts anthropologischer Marxismus, mit den zentralen positiven Kategorien der „Produktivität“ und „Veränderung“, lässt eine Veränderung *auch der Natur* und das Produkt einer anthropomorphen, angeeigneten Natur als menschengerechte positiv erscheinen; das ist freilich ‚dialektisch‘ aufzufassen, als gegenseitige Durchdringung von Subjekt und Objekt, aber in der konkreten erzählerischen Realisation läuft das doch allemal auf *Besetzung* des Anderen nach analogisch-metaphorischem Operationsprinzip hinaus. Dagegen hat Sebald (in dem auf Alterität stärker als alle anderen Texte Sebalds reflektierenden Essay zu Gerhard Roths *Landläufiger Tod*) als utopisches Erlösungs-Programm skizziert: Subjekt-Objekt-Vertauschung, Blickumkehr, „reines Schauen“, die Unversehrtheit des Anderen als Garant des

eigenen Weiter-Lebens: cf. UH 158–160. März dagegen bleibt letztlich, bei aller inszenierten Dissoziationssymptomatik und Ich-Verweigerung, immer Subjekt, das Tier, die Natur immer Objekt: ‚utopische‘ Verschmelzung/Grenzüberwindung als Projektion, Auslöschung des Heterologen in der Analogie, Verschwinden der autonomen Existenz des Anderen in der kosmischen Metaphorik des Selbst. (Zur *ästhetischen* Alterität siehe Abschnitt II.)

Noch ein kurzer Ausblick zur poetologischen Methodendiskussion: Wenn dem konkret-bildhaften Denken als Methode der ‚indirekten‘ Behandlung von Problemen ein besonderes Reflexions- und vielleicht ein eigenes Erkenntnispotenzial nicht abgesprochen werden kann, so bedürfte es wohl trotzdem auch der *direkten* Analyse, wenn komplexe gesellschaftliche Zusammenhänge ‚durchschaut‘ werden sollen. Das läuft vielleicht auf die Unterscheidung von ‚eigentlichem‘ und ‚uneigentlichem‘ Sprechen hinaus. Die Unkontrollierbarkeit semantischer Proliferation, die Unklarheit von Bezügen durch die variable (mal ‚metaphorische‘, mal ‚eigentliche‘) Bezugnahme auf (bspw.) Krankheit ist gewiss produktiv, aber hinsichtlich der Brauchbarkeit der Ergebnisse nur am Einzelfall bewertbar. Ist die *direkte* Auseinandersetzung mit konkreten Phänomenen letztlich analytisch weiterreichend als deren ‚sinnbildliche‘ Darstellung? Als „*Beschreibungen*“ einer, wie auch immer zu fassenden: soziologischen, kulturellen, ökonomischen, technologischen, ... Problematik und *Wirklichkeit* sind die Verfahren der Traumarbeit eher grobe Instrumente. Sie können Denkvorgänge erstaunlich abkürzen, bisweilen mit besonders intensiven intellektuellen Stimulationseffekten, doch solche Blitzerkenntnis funktioniert nicht immer ohne qualitativen Verlust. Das geduldig-analytische Bohren dicker Bretter kann letztlich nicht ersetzt werden dadurch, dass in das herabrieselnde Holzmehl die Chiffre des Universums gezeichnet wird.

II

Zum Problem der „Veränderung“

1. Anthropologie & Künstlertum

Der vorhin problematisierte auktorial-poetologische Selbstbehauptungsmechanismus kann offensichtlich als Hemmfaktor wirken im Hinblick auf die im poetologischen Programm zentrale Kategorie der *Veränderung*. Die Vorstellung von „Produktivität“, die in Kipphardts anthropologisch fundiertem Utopie-Denken im Zentrum steht, ist, wie Fischer gezeigt hat, an das Modell des (alleinschaffenden Einzel-) Künstlers angelehnt (schon bei Marx selbst), und

dieses wiederum wird als *kritisch* definiert. Nun ist das Marx'sche Menschenbild und Geschichtsmodell freilich ein offenes, bei dem es um *fortlaufende* Entwicklung menschlicher Möglichkeiten geht, und die Notwendigkeit zur Veränderung wird auch in einer *besseren* Welt als der gegenwärtigen weiterbestehen: Die transkapitalistische Utopie (gleiches gilt übrigens auch für die *transnormalistische* Utopie-Reflexion) mündet nicht in eine ewig-selige Unzeitlichkeit, ein Ende der Geschichte ohne Weltuntergang, sondern es wird immer Anlass zur ‚Problemlösung‘ geben, mit der der kreative Mensch, der dann vielleicht nicht mehr der Künstler allein ist, befasst ist. Gleichwohl scheint die antagonistische Grundstruktur der künstlerischen Produktionsenergie durch das Traumbild einer auf Befreiung der Produktivität, auf Gleichheit und Brüderlichkeit ausgerichteten Utopie hindurch, wodurch dieses zum Vexierbild wird. Wenn der Künstler-Mensch zum Ausleben seiner Produktivität des Widerstands bedarf, Kreativität allzu eng mit *Opposition*, mit widerstandskämpferischer Selbstfortifikation in grundsätzlichen Zusammenhang gebracht wird, so ist eine „Gesellschaft freier und brüderlicher Individuen“ auf Basis dieses Produktionsmodells schwer denkbar. Auch hier ist die Kehrseite der aufrechterhaltenen Abgrenzungssemantik die projizierende Einverleibung des Anderen, der in den Abwehrkampf des Ichs mit eingezogen wird.

In der Kipphardt'schen Anthropologie geht es (mit Marx) im Kern um die *Arbeit* als zentrales Gattungsmerkmal der Spezies Mensch, als Medium menschlicher Autopoiesis und Entwicklung, Modus der Mensch- und Selbstwerdung. Man erinnere sich demgegenüber an Sebalds Satz, dass „das Auftreten einer Spezies mit der unglückseligen Fähigkeit, arbeiten zu können, in unserem realen Dasein bedeutet, daß wir uns immer und in jedem Augenblick von dem trennen müssen, was in der weitesten Erinnerung als der schwache Abdruck schönerer und friedlicherer Zeiten spürbar ist“ (siehe IV/8). Es ist hier gerade die eigentümlich emsige *Produktivität* der Menschen, die als phylogenetische Kollektivpathologie und als *destruktiv* erscheint, weswegen sich Sebalds utopische Bilder auf ein (säkulares) Jenseits der Produktivität richten.

2. Mensch & Natur

Die Parabel von der Destruktivität der menschlichen Produktivität ist die Geschichte von Tlön, wie sie im Kontext der Sebald'schen Futurologie erscheint: Am Ende die künstliche Welt, die von Menschen gemachte Wirklichkeit, die die Schöpfung ersetzt. Von ihren Demiurgen und Sponsoren lernen wir (bei Borges) nur wenige persönlich kennen: ein Eisenbahn-Ingenieur, ein amerikanischer Millionär... Ihre Konsumenten aber, die auch hier

letztlich das Werk vollenden, mussten nicht erst durch aufwändige Werbemaßnahmen überzeugt werden. Denn die Menschen wollen lieber in einer Welt leben, die ihnen verständlich ist, als in einer, die nicht von ihrer Eigenart ist. *Tlön* ist eine Utopie, die nicht auf das „ganz Andere“, sondern auf die Kompletierung, die Perfektionierung des Eigenen, Kommensurablen zielt. Einzelheiten, die mit der realen Welt allzu unvereinbar sind, werden gestrichen und durch realistischere ersetzt, damit die erfundene Welt der bekannten nicht allzu unähnlich sei. So ist es eine Utopie, die die Wirklichkeit verdrängt, ohne sich trostloserweise von den Vorurteilen der alten Welt immerhin gravierend zu unterscheiden. Am Ende ist die Welt durch eine von Menschen konstruierte ersetzt. – Freilich wird es ganz so nicht kommen, nicht auf die Weise, wie es in der *Tlön*-Erzählung geschieht. Doch die Veränderung der Erde zu einer menschengemachten Wirklichkeit ist das, was real und jetzt bereits geschieht. Hier liegt vielleicht der zentrale Unterschied zwischen Sebalds und Kipphardts kritisch-utopischem Denken: in der Beurteilung der menschlichen Produktivität und Gestaltungsarbeit im Hinblick auf das Fremde, Heterologe, Andere. Bei Kipphardt ist die wesensgemäße Aufgabe des Menschen die Veränderung der Wirklichkeit, die Selbsterschaffung in der schaffenden und verändernden Arbeit. Sebalds universalhistorische Betrachtung dieser Tätigkeit kommt zu einem negativen Urteil: Die menschliche Gestaltungs-Arbeit am Planeten führt zu dessen Zerstörung, ersetzt ihn durch eine geschaffene Welt (und nicht einmal die wird, als apollinisch-anorganische Architekturwelt wie im *Rêve parisien* Baudelaires, bestehen, sondern untergehen in der irgend einmal unausweichlichen Selbstentflammung der menschlichen Produktion, die, worauf der Sebalds Gesamtwerk durchziehende Feuer-Topos verweist, auf nichts anderem als dem Prinzip der Verbrennung basiert – womit die Natur zerstört, ohne sich von deren *Prinzip* der Kombustion⁴ je emanzipiert zu haben). Eine Synthese von Mensch und Welt in der geschaffenen Wirklichkeit, wie sie im Marx'schen Programm der Kipphardt'schen Graubündener Utopie anvisiert ist, in der die Differenz aufgehoben wäre, Subjekt und Objekt sich durchdringen, Mensch und Welt eins sind: eine solche Einheit erscheint in der Perspektive des Sebald'schen anthropologischen Narrativs als eine falsche. Die Menschen sind selbst freilich auch Natur, aber *engere* Natur; die Kongruenz von Mensch und Welt bedeutet nicht Aufhebung des Naturprinzips – das wäre wirkliche Utopie in Sebalds Sinne (s. u.) –, sondern bloß Verringerung, Verarmung, Verengung des Größeren der Natur auf die spezifische Eigenheit des Menschen: Die Welt wird nach dem Bild einer einzelnen Spezies verformt, das Weitere, Fremde, Alteritäre, Heterologe verschwindet. Die Menschheit schreibt mit ihrer dezentralen, milliardenköpfigen Tätigkeit ihr

⁴ Cf. das Novalis-Zitat, das als Epigraph über dem Gerhard-Roth-Essay in UH steht (S. 145).

eigenes Kollektivporträt, ein Abbild der menschlichen Produktivkräfte in der hergestellten Wirklichkeit – die eine verkohlte Landschaft ist. Die Vision des Gartens, einer geschaffenen zweiten, ‚besseren‘ (rationaleren, von allem Chaotisch-Wuchernden, Erschreckenden bereinigten) Natur, erweist sich als Wunschtraum. Das wahre Abbild der menschlichen Seele ist die Industrielandschaft, die verwüstete Erde – und, in der mit rasender Schnelle aus dieser sich herausentwickelnden neuen, „postindustriellen“ (während es in Wahrheit, anderswo, außerhalb des Gesichtskreises noch auf unabsehbare Zeit weiterbrennt) digitalen Wirklichkeit schließlich der Geometrismus der künstlichen Wirklichkeit: Tlön. Verloren geht im Anthropozän „die geheimnisvolle Autonomie der anderen Dinge, dessen, was wir nicht sind“ (UH 159).

3. ‚Konkrete‘ vs. ‚ästhetische‘ Utopie

Es ist gewiss nicht Sache der Literatur, zu der gesellschaftlichen Problematik, an deren Beschreibung Literatur beteiligt ist, allzu direkte Lösungsvorschläge oder konkrete Handlungsanweisungen zu geben. Gleichwohl stellt sich die Frage nach der ‚Anwendungsperspektive‘ der literarischen Utopie-Reflexion, und zwar im direkten Zusammenhang mit der nach der ‚Brauchbarkeit‘ der diagnostischen Beschreibung, auf deren Grundlage sich ja die Utopie-Reflexion erhebt, wie in der Medizin die eingesetzten therapeutischen Mittel von der Diagnose abhängen. – Im Vergleich scheint zuerst ein Gegensatz ins Auge zu fallen zwischen einer ‚konkreten‘, ‚praktischen‘ Utopie bei Kipphardt, die nach alternativen Lebensweisen, Verhaltensmöglichkeiten, Kommunikationsmodi, sozialen Umgangsweisen usw. fragt, und einer ‚ästhetischen Utopie‘ bei Sebald, die sich auf die Schaffung utopischer ‚Orte‘ *im* Kunstwerk konzentriert. Stellt sich bei ersterer eher bloß die Frage, als wie überzeugend oder praktikabel man Kipphardts Entwurf beurteilt, so fragt sich bei letzterer, ob die literarische Herstellung ästhetischer „Beseligungsmomente“ überhaupt irgendwie über den Bereich der literarischen Textimmanenz hinausweist.

Es geht aber vielleicht, wenn man die Andeutungen in Sebalds Essays weiterzudenken versucht, weniger um eine Kunstutopie oder gar darum, ‚Leben‘ und ‚Kunst‘ situationistisch kurzzuschließen⁵, als vielmehr um die Kultivierung einer Art Resilienz gegenüber der diagnostizierten gesamtulturellen Tendenz ins ‚Transhumane‘ durch Auseinandersetzung mit

⁵ Wenn, wie oben gesagt, Sebalds utopische Exploration in einen Bereich *jenseits* der Produktivität zielt, so kann man das freilich nicht mit Konzepten wie gängigen Konzepten von ‚Freizeit‘ oder auch der seit einiger Zeit diskutierten Zukunftsmusik einer *post-work economy* (in der die Maschinen die physische Arbeit machen und alle menschliche Tätigkeit im immateriellen Bereich als ‚künstlerische‘ sich abspielt) gleichsetzen.

den ästhetischen Qualitäten insbesondere der Sprache. Vom Ballast des Diskursiven befreit, wird diese zu einem Reservoir authentischer und regenerationsfähiger Substanz, ein „Gebiet intensivster Lebendigkeit“ (Navratil) – und zwar: *kreatürlicher* Lebendigkeit: Ein Bereich, in dem das Menschliche eine vitale Verbindung zum Mehr-als-Menschlichen der Natur noch unterhält, das als bedroht angesehen wird durch die *nur* -menschlichen und dabei, als entäußerte Wirklichkeiten, doch *unmenschlichen* Erfindungen der Menschen. Auf der anthropologischen Ebene ist die Utopie der ästhetischen Alterität als Rettung des Heterologen *im* Menschen gedacht: dessen, was im Menschen selbst sich dem Zugriff des begreifenden Verstandes entzieht, sich sperrt gegen den Wunsch nach Verstehbarkeit und die Angst vor der Fremdheit. ‚Pathologische‘ Ich-Entfremdung als Chance, dem Nicht-Ich näher zu kommen: Das authentisch Menschliche als das (dem Menschen selber) *Rätselhafte* – ‚letzte Bastion‘ gegen den Totalitarismus des Spezies-Eigenen?

Freilich ist das eine, in einer Hinsicht, extrem weite, grundsätzliche Perspektive, die die Totalität des Lebens/der Natur überhaupt ins Auge fasst. Aber spätestens heute, da diese transsubjektive, materialistisch-allegorische Dimension unseres Lebens als Menschen auf der Erde eigentlich nicht mehr zu ignorieren ist, ist eine so weit ausholende Reflexion der Problematik gerade angemessen. Eine solche Reflexionsebene fehlt bei Kipphardt nahezu vollständig. Das hat den zweifellosen Vorzug, dass seine literarischen Überlegungen der profanen Problematik von persönlichem Glück, Selbstverwirklichung, dem Dilemma der Selbstschädigung um der Existenzsicherung willen, kurz: den alltäglichen Lebensproblemen gewöhnlicher Menschen näher bleiben. Bei Sebald dagegen sind, wie Peter Oberschelp und andere bemerkt haben, jegliche Alltagsbezüge ausgeschaltet (auf eine ganz andere Weise als im Psychiatrie-Kontext der März-Handlung) – was nicht zuletzt offensichtlich dem Zweck dient, eine für die Reflexion des *umfassenden* Zusammenhangs (des ‚Ganzen‘) förderliche narrative Situation zu schaffen. Obwohl Sebald in seine Global-Pathologie der menschlichen Spezies auch die künstlerische Produktivität einbezieht und deren fragwürdige Seiten ausstellt, scheint (oder: ‚droht‘) seine Utopie viel eher in Richtung einer rein ästhetischen, also einer (selbstgenügsamen) Kunst-Utopie zu gehen.⁶ Kipphardt dagegen arbeitet bereits mit an dem – wie wir heute wissen: zukunftsweisenden – Projekt, die Grenzen zwischen ‚Kunst‘ und ‚Leben‘ aufzulösen (was, wie man heute sehen kann, in mancher Hinsicht ein Weniger an Leben *und* an Kunst bedeutet), erreicht aber auf dem Gebiet der Ästhetik (in der Sprache) keine eigentlich utopischen Qualitäten. Zwar soll es auch bei ihm nicht „auf platte Weise sinnvoll werden“, aber eine wirklich freie, praxisentzogene und nicht mehr autobiografisch,

⁶ Einer der ersten Rezensenten hat *Schwindel. Gefühle.* explizit als „L’art pour l’art“ bezeichnet (Isenschmid 1997: 74).

kritisch oder politisch funktionalisierte sprachliche Alterität lässt er kaum zu, vielleicht aus einem zu starken Misstrauen gegen alles, was als Eskapismus beurteilt werden könnte, als zum bloßen Spiel in der „Oase der Unwirklichkeit“ degenerierte Kunstübung.

4. „Aus dem Jäger ist ein Schmetterling geworden“

Man kann die naturphilosophische Ausweitung des diagnostischen Arguments bei Sebald als Verabschiedung von aller Utopie-Reflexion auf konkrete, *politische* Handlungsmöglichkeiten kritisieren: Wenn Kipphardt das ‚Herausfallen‘ des Menschen aus der Natur, das auch in seinem (marxistischen) Denkmodell ja das Spezifische des Menschseins konstituiert, bejaht, so zielt er damit auf die Möglichkeit von Selbstbestimmung, womit er an einer aufklärerischen Grundposition festhält, dem Gedanken, dass wir unser Schicksal selbst in der Hand halten und es also auch zum Besseren wenden könnten. Sebald dagegen deutet letztlich die Anthropogenese in eine phylogenetische Krankheits- und Fall-Geschichte um. Sebald selbst kritisierte an Döblin, dass bei diesem sich „die gesellschaftliche Problematik [...] unversehens“ allenthalben „in eine metaphysische verwandelt“ (MZ 11). Wenn nun nicht unbedingt *das* auf Sebald zutrifft, so könnte man doch wohl sagen, sein – ja durchaus als radikal aufklärerisch gedachtes – Denkmodell der „Naturgeschichte“ gebe eben der Verlockung nach, vor der er selber warnt an einer Stelle seines essayistischen Werks, die in sehr einschlägiger Weise die in der vorliegenden Arbeit infrage stehende poetologische Erkenntnisproblematik formuliert: Der Sinn des Erzählens und der literarischen Rekonstruktion traumatischen Geschehens liege letztlich in einem dadurch ermöglichten „Lernprozess“ (CS 98), der allein die Hoffnung auf eine bessere Zukunft rechtfertigen kann; allein der Glauben an die Möglichkeit solchen *Lernens* bewahre den schreibenden Betrachter der vergangenen und gegenwärtigen Misere davor, „der Verlockung einer rein naturhistorischen Interpretation jüngster historischer Entwicklungen, wie sie in den seinen Texten immer wieder aufgesetzten Elementen einer das Ende schon vorauswissenden *science fiction* kenntlich wird, [...] nachzugeben und Geschichte so zu interpretieren, wie das etwa bei Stanislaw Lem geschieht: als die an der allzu komplizierten Physiologie des Menschen, an der Entwicklung seines hypertrophen Geistes und seiner technischen Produktionsmittel längst schon sich abzeichnende katastrophale Konsequenz der schon *ab initio* auf evolutionären Fehlentscheidungen basierenden Anthropogenese“ (CS 100).

Allerdings hat der Sprung ins ‚Naturhistorische‘ auch seine Stärken, die wiederum im Vergleich mit Kipphardt deutlich werden. Dessen individualistischer Ansatz ist zwar näher an

der konkreten lebensweltlichen Perspektive der um ihr Glück betrogenen Subjekte; doch bekommt er mit seiner auf persönliche wie gesamtgesellschaftliche Selbstverwirklichung zentrierten Beschreibung der gegenwärtigen Zustände eben eine Ebene des Objektiven nicht in den Blick, die in der Optik des Sebald'schen Werks sehr viel entschiedener anvisiert wird, was aus heutiger Sicht von einem stärkeren Zukunftssinn zeugt. Heute, da die Einzelnen zwar gewiss mehrheitlich immer noch nicht glücklich sind, die Arbeit immer noch lange nicht frei und selbstbestimmt, das gesellschaftliche Leben zusehends von subjektivitätszerstörenden Sachzwängen geprägt ist usw., heute kommt gleichwohl das ‚Menschliche‘ mehr denn je als ein kollektives, transindividuelles Phänomen in Betracht: als ‚*Gesamtphänomen Mensch*‘ in dezidiert materialistischer Perspektive. Diese Dimension, die von heute aus als die objektivste und in gewisser Hinsicht vordringliche erscheint, hat Kipphardt fast überhaupt nicht in den Blick bekommen. Bei Kipphardt bleibt die soziale Thematik eine soziale, was man ihm in einer Hinsicht entgegen Sebald zugutehalten muss. Bedenkt man aber Kipphardts (gewiss augenzwinkernde) Vision von der Marx'schen Utopie als ewiges Grill-Fest, so muss man Sebalds kritischer Diagnostik doch mehr Weitblick zugestehen. In der *Zeit*-Ausgabe 28/2017 war eine Illustration abgedruckt, die einen Grill zeigte, in dem ein tropischer Wald verbrennt⁷; Tiere verschiedener Arten, vor allem Vögel (Papageien u. a.), fliehen aus den Flammen. Das ist das Paradies, was da verbrennt, und seine Tiere, die irdischen Wunderwesen: Exeunt. Ein allegorisches Bild, das mit Sebalds anthropologischer Vision völlig übereinstimmt: Wenn die letzten Reste des irdischen Paradieses einst ganz verschwunden sind, werden wir es verschmaust, vergrillt haben: *Dafür* ist es draufgegangen. Was haben die Menschen vom Wald in Paraguay? Zu wissen, dass es ihn gibt, dass er als autonomes Sein da ist mit seinen Tieren und Lebewesen. Ihn anzuschauen, in Fernsehbildern, auf Fotos, einige wenige privilegierte Öko-Touristen vielleicht mit eigenen Augen. Sonst hat er nichts zu tun mit unserem täglichen Leben, wir haben scheinbar nichts von ihm (die Bedeutung fürs planetarische Ökosystem ist ja nicht direkt erfahrbare). Dagegen ein Stück Rindfleisch im Magen, ein brennendes Feuer im eigenen Garten oder im Park: unmittelbares Wohlbefinden, direkter Wohlfühl-Effekt: ‚Lebensqualität‘. Dass anstelle eines riesigen Waldgebiets Rinderfarmen sein werden, bald asphaltierte Straßen, Fertigungsbetriebe, Wohnsiedlungen für die, die dort arbeiten, dass es dann dort aussehen wird wie überall, ein unabsehbares Suburbia,

⁷ Sinnbild eines objektiven Zusammenhangs, denn das in letzter Zeit pandemisch gewordene Freiluft-Savoir-vivre, das das gesamte Sommerhalbjahr hindurch einen beträchtlichen Teil des öffentlichen Grünraums mit stimmungsvollem Spiritusgeruch verpestet, wird in der Masse mit Holzkohle aus Übersee betrieben. Cf. den Artikel, zu dem die Illustration gehörte: „Kann denn Grillen Sünde sein?“ von Fritz Habekuß (*Die Zeit* vom 06.07.2017). Die besagte Illustration, in der gedruckten Zeitung auf S. 31, ist auf der Website des Künstlers (Benedetto Cristofani) anzusehen: <http://www.benedettocristofani.net/project/die-zeit-grillparty>

dass Leben dort nur noch unter ökonomischem Aspekt stattfinden wird, das alles ist die objektive Folge ebenso wie die Bedingung unseres Wohllebens. Am Ende ist zu hoffen, dass es uns recht gut geschmeckt hat, dass es ein Gaudium war, denn wir haben alles verfressen. Übrig bleibt die schwarze, verkohlte Erde, und wenn dann noch Menschen leben, so werden sie sich vielleicht immer noch bzw. erst so richtig wohl fühlen in der Einöde, die sie selbst geschaffen haben und die, so eine Konjektur Sebalds (cf. KF2 208/209), vielleicht ihr innerstes Wesen abbildet – Marx: die anthropogene Landschaft, das „gewordene *gegenständliche* Dasein der Industrie“ als das Abbild der menschlichen Produktivkräfte, „die sinnlich vorliegende menschliche *Psychologie*“ (L&L 72). In dem im Kapitel III/5 zitierten Kriegsbrief des jungen Kipphardt an seine Frau bekundet der angehende Poet seinen Horror vor der Zukunftsvorstellung: gelebt zu haben – und womöglich ganz ‚gut‘, recht gemütlich –, „ohne dass man dem Raum nahe kam, oder Gottes Atem spürte“ (cf. III/5). Mag sein, dass Gottes Atem selbst heute irgendwo in der Natur noch zu spüren wäre. Doch die ‚Erdung‘ der lyrischen Sehnsucht, die Kipphardt irgendwann nach dem Krieg sehr rasch vollzogen hat, die Wandlung zu einem kritisch-diesseitsorientierten Schriftsteller, führt über die Jahre letztlich zu einer fast restlosen Aufzehrung dessen, was mit dem „Raum“, dem ‚göttlichen Atem‘ gemeint gewesen sein könnte; an seine Stelle tritt schließlich das Bild vom ‚guten Leben‘, das Kipphardt in seiner lyrischen Marxismus-Erläuterung (cf. IV/7) gezeichnet hat: das Schwein, das am Spieß über dem Feuer röstet. Im kartografischen Grundriss der Insel Utopia im gleichnamigen Buch des Thomas Morus war die Form eines Totenschädels zu erkennen. Die Schweine sind, wie Sebald behauptet, ja letztlich wir selbst. So mündet die „radikale“ Verweltlichung der Utopie im Entwurf des individualistischen Freibauer-Künstlers und kritischen Rebellen Kipphardt zuletzt in die Vision von der verbrannten Erde im Traum-Finale von *Schwindel. Gefühle*. Die bescheidenen, kleinherrlichen Glücksansprüche der Menschen führen zur Aufzehrung dessen, was in einem höheren Sinne unser Glück, unsere Freude sein könnte.

Eben dieser Zusammenhang ist es, der bei Sebald im Motivkomplex des Schmetterlings verdichtet wird. „Aus dem Jäger ist ein Schmetterling geworden“: Vielleicht hat Kafka diesen Satz in seinem Gracchus-Dialog deshalb gestrichen, weil er ein allzu inkongruentes Bild in den ohnehin schon sehr eklektischen Mythos gebracht hätte. Das allegorische Potenzial des Schmetterlingsmotivs eröffnet immerhin einen ganz eigenen Bildraum. Traditionell und kollektivsymbolisch dominant ist die Metamorphose der Raupe zum Falter ein Sinnbild für die Auferstehung, die Überwindung des Todes durch das Leben. (Das Bild hätte im Gracchus-Zusammenhang, so kann man mutmaßen, als *Erlösung* des

Jägers gelesen werden können, was doch wohl nicht im Sinne des Verfassers gelegen haben dürfte.) Vor diesem Hintergrund traditioneller Tiersymbolik muss man das in allen Werken Sebalds irgendwo auftauchende Schmetterlingsmotiv m. E. vor allem verstehen. In *Schwindel. Gefühle.* erscheint uns – mit eindeutiger Gracchus-Referenz – der Schmetterling zwar als Zitronenfalter; das Paradigma ist bei Sebald aber vor allem die Seidenraupe, am prominentesten in *Die Ringe des Saturn.* Der ganz reale Vorgang der Seidenherstellung: die Aufzucht unzähliger Seidenraupen zu keinem anderen Zweck, als sie nach ihrer Verpuppung zur Gewinnung des kostbaren Gespinnstes industriell (etwa mit heißem Wasserdampf) zu töten, steht exemplarisch für die Ausbeutung des Lebens zur wirtschaftlichen Produktion – im Fall der Seide mit besonders deutlicher Beziehung auch zu den ästhetischen Seiten der Kultur. Dieser schon *sensus litteralis* denkwürdige Vorgang: die absolute Unterordnung des Lebens unter Aspekte der Güterproduktion, wird auf der allegorischen Ebene zum allerpessimistischsten Urteilsspruch über die Art des Wirkens von Homo sapiens in der Naturgeschichte: Die Entwicklung zum Falter – Symbol des Lebens, der Auferstehung, Triumph des Lebens über den Tod – wird technisch unterbunden zur Gewinnung eines kostbaren Rohstoffs: Das ist es, was Menschen tun, „das aufgeschlagene Buch der menschlichen Bewußtseinskräfte“ (Marx). Wir sind zu den Hauptakteuren der planetarischen Todesproduktion aufgestiegen, den fleißigsten Zuarbeitern des Todes. So hat die materialistische Perspektive auf das ‚Gesamtphänomen Mensch‘ zugleich eine ‚metaphysische‘ Ebene: Sieg der Finsternis über das Licht, des Todes über das Leben. Die unwägbare Bedeutung dessen, *wie viel* (schon in schierer Quantität) an *Leben* wir verbrauchen, um selbst zu leben, *wie* wir leben, erscheint als die ‚objektivere‘ und weiterreichende Erkenntnis gegenüber der gewiss kaum minder trostlosen und empörenden, die Kipphardt primär interessiert, dass wir subjektiv bei alldem Verbrauch nicht einmal ein erfülltes Leben leben. Das im Gracchus-Bildkomplex potenziell inkongruente Bild des Schmetterlings wird in der anthropologischen Lesart integrierbar durch den Kurzschluss, den (wie wiederum als erster Sill bemerkt hat) Sebald zwischen Kafka und Nabokov herstellt. Letzterer war bekanntlich passionierter Schmetterlingsjäger, und so wird der ehemalige Jäger (Gracchus) schließlich zum Gejagten. Hier kann sogar der überstrapazierte „Schmetterlingstraum“ des Zhuangzi noch einmal einer innovativen Lesart zugeführt werden: Nun weiß ich nicht, bin ich ein Mensch, der träumt, ein Schmetterling zu sein, oder ein Schmetterling, der träumt, er sei ein Mensch. Der Schmetterlingsjäger, der in *Die Ausgewanderten* an einer Stelle als „the butterfly man“ (DA 170), also Schmetterlingsmann oder -mensch, bezeichnet wird, verkörpert in dieser sprachlichen Mischfigur das paradoxe

(oder aporetische) Schicksal des Menschen als Opfer von Umständen, die er selbst geschaffen hat. Der Schmetterlings-Jäger ist zugleich der zum Schmetterling gewordene Jäger, der als solcher, als Schmetterling – siehe auch das „Brauhausberg“-Stück aus Benjamins *Berliner Kindheit um 1900*, neben Nabokov sicherlich eine Hauptreferenz für das Motiv der Schmetterlingsjagd bei Sebald – mit Chloroform getötet wird, um als schönes Exemplar der Sammlung einverleibt zu werden. Nichts mit Auferstehung, Erlösung. Auch der Schmetterling ist neben Hering, Schwein und schließlich auch dem Menschen selbst ein exemplarisches Opfer der pathologischen menschlichen Produktivität. Hier ist es nicht Ökonomie, sondern Wissenschaft oder gar Ästhetik, also Erkenntnis, Schönheit (oder auch schlicht ‚Jagdlust‘), was den Tod verlangt und produziert. Der Jäger entschwebt nicht in ein leichteres, luftiges Reich, sondern wird gefangen und stirbt abermals. Sein Schatten geistert in der Gestalt einer grauen Nachtmotte als unerlöstes Gespenst durch die Welt, gemahnend an eine Schuld, die – vielleicht (das wäre die Hoffnung) nicht wesensmäßig-*notwendig*, aber doch derzeit *faktisch* – mit dem bloßen Mensch-Sein verbunden ist.

5. Herumstreunen in der Topographie der Sprache⁸

Die angesichts dieser Einsicht sich aufdrängende Frage nach Perspektiven, die eine Fortsetzung des Lebens und Mensch-Seins unter anderen, besseren Bedingungen denkbar machen, führt nun zurück zu der Frage nach den Konsequenzen, die aus der literarischen Utopie-Reflexion zu ziehen wären. Man kann gewiss den Eindruck gewinnen, dass eine literarische Praxis wie die Sebalds – unbeschadet des *diagnostischen* Werts seiner Bemühungen, ein objektives Bild vom menschlichen Leben lesbar zu machen – nach praktischen Möglichkeiten ‚therapeutischer‘ Auswege aus diesem Verhängniszusammenhang selbst im entferntesten Sinne nicht mehr suche. Was es mit der Utopie bei Sebald auf sich hat, das hat er im Übrigen selbst erklärt (als normative Forderung gegen die SciFi-„Prophetie“ bei Döblin): Utopie nicht als Entwurf einer besseren Welt auszumalen, sondern: „den *Geist* der Utopie in den Ruhepunkten einer Bildsprache zu erfassen, in der seit der Romantik die Sehnsucht nach einer Aufhebung des Lebenskampfes sich artikuliert“, ohne dass dies mit Todessehnsucht zusammenfiele⁹ (MZ 44, meine Hervorhebung). Wenn das Prinzip von „Leben“ der sinnwidrige Metabolismus (das ‚Verbrennungsprinzip‘) der Natur ist, dann hat Utopie sich dem *Ideal* eines Zustands *anzunähern*, der dem „Leben“ in diesem Sinne ebenso

⁸ Die schöne Formulierung, die hier als Überschrift fungiert, stammt von Gisela Steinlechner (1989: 86).

⁹ Dazu zitiert Sebald noch Herbert Marcuse: „Die Erlösung der Lust, der Stillstand der Zeit, das Ende des Todes, Stille, Schlaf, Nacht, Paradies – das Nirwana-Prinzip nicht als Tod, sondern als Leben“ (MZ 44).

wenig verhaftet und verfallen wäre wie dem Tod (MZ 44). Die *Realisierung* einer solchen Utopie scheint freilich unmöglich¹⁰ – außer im Kunstwerk, wo sie ästhetisch antizipiert und in diesem Sinne ‚realisiert‘ werden kann. Es handelt sich hier – analog und komplementär zum eigenen *Wissen* der Kunst, nach dem hier vorwiegend gefragt wurde – sozusagen um das genuin eigene *Können* der Kunst bzw. der Sprachkunst, der Literatur. Kipphardt hat diesem offenbar misstraut, vielleicht als fragwürdiger Artistik. Letztlich wäre aber zu fragen, ob nicht die bewusstseinsbildende Kraft der Kunst im ‚Können‘ nicht ebenso sehr, und vielleicht mehr dort, als im ‚Wissen‘ liegt. In *März* wird zwar alles ziemlich umfassend erklärt, aber die utopischen Teile des Werks sind (freilich auch aufgrund ihrer programmatischen Bodenhaftung und ihrer Insistenz auf dem gesunden Appetit) weit von der ästhetisch-utopischen Qualität der Leichtigkeit, des Traumflugs entfernt. Wenngleich man Kipphardts erzählerischen Explorationen des Utopischen die durchgehend aufrechterhaltene Bemühung um Konkretisierung und Rückbindung der Utopie an reale, praktikable Lebensmöglichkeiten und Handlungsalternativen zumindest der Intention nach (im Ergebnis eher nicht) zugutehalten muss, so gilt letzten Endes doch, dass die utopischen Beiträge der *Literatur* nicht primär auf der Ebene des Dargestellten, des ‚Was‘ liegen, sondern im Ästhetischen sich manifestieren, das heißt: in der Sprache ‚verwirklicht‘ werden. Und in diesem Punkt, in seinem Gefühl für die Qualitäten der Sprache, war Sebald Kipphardt (und Herbeck dem durch Kipphardt parasitisch von seiner Substanz ernährten März) eindeutig über.

Man könnte aber selbst die scheinbar ganz ‚praxisvergessenen‘ utopischen Bilder bei Sebald auf ein doch irgendwie didaktisches Programm beziehen, das *gegen* die Produktion von ‚Wissen‘ im herkömmlichen Sinne gerichtet ist und dessen Zweck so etwas wie die Entwicklung einer Vorstellung wäre, wie man auf eine *andere* Weise in der Welt und am Leben sein könnte als auf die Art, die aktuell als charakteristisch für die Spezies Mensch erscheint. Nach einer Formulierung Sebalds (ursprünglich in Bezug auf Alexander Kluge) geht es darum, „die in den Menschen sich regenden Wunschvorstellungen umzubiegen“, in einem Lernprozess, den die literarische Beschreibung und Erklärung des Unglücks (bestenfalls) anstoßen könne (L&L 70). Denn es ist ja nichts anderes als der „Lebenswille dieser Menschen, ihre individuelle Suche nach Glück, der auf kollektiver Ebene das gesellschaftliche Unglück produziert“¹¹. Auch eine „Wunschmaschine“, aber keine subversive. Die Entgegnung, dass das halt nur falsche Ersatzwünsche seien, die aus dem Zukurz-Kommen der Individuen im normalen Leben künstlich erzeugt werden, mag stimmen. Es

¹⁰ Die Betonung von „Geist“, „Ideal“ und „anzunähern“ in den obenstehenden Formulierungen sollte allerdings die nicht gänzlich ausgeschlossene ‚praktische‘ Perspektive andeuten.

¹¹ Klappentext zu Kluge (1973).

bedürfte aber jedenfalls einer viel genaueren, geduldigeren Analyse, herauszufinden, wie diese destruktive Maschine tatsächlich funktioniert. Das „Umbiegen“ – *nicht* (quietistisch): Ertönen – der Wunschvorstellungen wäre nun wohl eine Sache der Ästhetik (wie ja allerdings auch die Erzeugung der falschen Wünsche die Sache einer freilich sehr niedrigstehenden Ästhetik ist), und die nahezu vollständige Indienstnahme der Sprache zum kritisch-polemischen Kampf gegen das Schlechte verhindert geradezu, dass auf diesem Gebiet bisweilen ein Ausblick auf andere Welt sich auftun kann.

Etwas anders gefasst, könnte man die Exploration von ästhetischen Qualitäten „involutiver *durée*“ (mit Link gesprochen) auch als Einübung in die Produktion einer Art von Lebendigkeit deuten, die sich den materiellen Kreisläufen der Produktion von ‚Lebensqualität‘ oder ‚Lebensgenuss‘ im Kipphardt-Grass’schen Sinne und letztlich auch dem Drang nach einem intellektuellen *Begreifen* der Wirklichkeit widersetzt. In dieser Deutung wäre selbst die von aller konkret-praktischen Utopie-Reflexion weit entfernte ästhetische Intensitätssuche wieder auf die Ebene subjektiver Erfahrung und gar von so etwas wie *pursuit of happiness* beziehbar: Wer die Fähigkeit hat, sich auf kostengünstige Weise lebendig zu fühlen, der braucht, wenn er auch weiterhin essen muss, immerhin die todproduzierenden Surrogate der Glücksindustrie nicht, die ja tatsächlich einen immer größeren Anteil an der gesellschaftlichen Gesamtproduktion hat (siehe z. B. Tourismus). Das ist vielleicht ein recht banaler Gedanke (neuerdings gibt es ja bspw. den Lifestyle-Trend des „Minimalismus“). Wichtiger ist folgende Überlegung: Da die Sprache das (nicht ausschließliche, aber doch wesentliche) Medium menschlicher Weltbegegnung und Wirklichkeitsanschauung ist, so bedeutet die Verlagerung der utopischen Exploration in die „Geographie der Sprache“ (Steinlechner) keineswegs einen bloß eskapistischen Rückzug. Dass Kipphardt letztlich – trotz aller Exzentrismen der März-Diktion – weniger den Qualitäten der *Sprache* selbst als vielmehr dem *Sinn* sich verschrieb, nicht sowohl für die *ästhetischen Möglichkeiten*, die bei vorübergehender Suspendierung des Sinns (des Verstehens) sich eröffnen, als für die an den Mann zu bringende ‚*Botschaft*‘ sich interessierte, zeugt von einer gewissen Ungeduld, die wohl als Überbleibsel der aktionistischen Phase zu erklären wäre, die Kipphardt hinter sich hatte, als er sich an die Arbeit an *März* machte. Die politische Praxis des Schriftstellers sei seine Literatur, nicht direkte Intervention oder Agitation und Bereitstellung direkter Applikationsvorlagen, gibt Kipphardt an, eingesehen zu haben. Aber die programmatische Überzeugung, Kunst dürfe „die Oase der Unwirklichkeit“ nicht sein, in der man im Erholungsbad des ästhetisch Differenten alle weitreichenderen Forderungen nach einem *anderen* Leben vergesse, hat bei ihm – vermutlich im Zusammenspiel mit der fortwirkenden

unangenehmen Erinnerung seiner eigenen Vorgeschichte als ‚innerer Emigrant‘ – offenbar ein Misstrauen in alle zu ästhetizistisch anmutenden Spielarten der Kunst eingegeben, die ihm das Sensorium für die alteritären Qualitäten jenseits der oppositionellen *message* letztlich blockiert hat.

Für den utopischen Ästhetizismus Sebalds aber bedeutet das: Insofern Sinnlichkeit (*aisthesis*) und Sprache die beiden (miteinander verbundenen) Zugänge zur Welt darstellen, ist das Herumstreunen in diesem Gebiet durchaus der Suche nach ‚real‘ gangbaren Auswegen aus der Gefangenschaft (da diese nicht zuletzt eine ideologische ist) zuzurechnen. Wenn es also darum geht, zu einem anderen Weltverständnis, einem anderen Verhältnis zum heterologen Realen zu kommen (als Vorbedingung für eine veränderte *Lebenspraxis*), so führt der Weg dahin zunächst über die De- und Restrukturierung der Sprache, in dem Versuch, zunächst auf Ebene der ‚bloßen‘ Darstellung, ein *Bild* der Welt zu machen, das in einem entscheidenden Sinne *anders* wäre als die im Katalog der Kultur aktuell verfügbaren. Um dann – in positiver Umkehrung des von Sebald beschriebenen destruktiven Prozesses der Menschwerdung des Affen Rotpeter – dieses Bild „aus sich herauszustellen und einzuholen“: nicht auf dem Wege der gewaltsamen Verwirklichung des Imaginierten, also durch Veränderung der Wirklichkeit (cf. Tlön), des Objekts, sondern durch Veränderung der Bewusstseinsstruktur des menschlichen Subjekts.

Allerdings scheint Sebald selbst nicht allzu viel Hoffnung auf die Wirksamkeit dieser am Sprachmaterial ansetzenden Strategie gehabt zu haben. Spätestens wenn es um das geht, was ich hier als die ‚objektive‘ Dimension der anthropologischen Problematik bezeichnet habe – und was man auch die *ökologische* nennen könnte –, angesichts der unvorstellbaren Ausmaße, der überwältigenden Negativität der *materiellen* Bilanz menschlicher Aktivität auf dem Planeten Erde wächst sich die Skepsis hinsichtlich der realen Wirkungen ästhetisch vermittelter Lernprozesse, wächst sich der im Anfang durchaus noch politisch wackere Pessimismus zu einem fast unüberwindlichen Fatalismus aus. Im Vorwort zu *Die Beschreibung des Unglücks* (1985) heißt es noch gut aufklärerisch: „Die Beschreibung des Unglücks schließt in sich die Möglichkeit zu seiner Überwindung ein“ (BU 12). In der Einleitung zu *Unheimliche Heimat*, verfasst im Erscheinungsjahr von *Schwindel. Gefühle* (1990), liest man dann: „Lag die Restaurierung der gesellschaftlichen Heimat kraft des rechten Wortes immerhin noch im Bereich des Möglichen, so scheint es in zunehmendem Maße fraglich, ob solche Kunst hinreichen wird, das zu erretten, was wir, über alles, als unsere wahre Heimat begreifen müßten.“ (UH 16)

6. Ausblick

Obwohl ich mich der in diesem letzten Sebald-Zitat artikulierten Sorge durchaus anschließen kann, schiene es mir doch zu affirmativ, zu distanzlos, meine Überlegungen mit einem Zitat eines der hier behandelten Autoren zu beschließen. So darf ich – auch noch aus dem anderen Grund, dass ein solches Ende einen etwas pathetisch ergriffenen Tonfall hätte – ganz zum Schluss vielleicht noch einmal anmerken, dass das weite Feld, das wir als Literaturwissenschaftler beackern, ohne so genau zu wissen, was das sei, Literatur: – dass aber jedenfalls dieses Feld und mit ihm die Poetik sich ja nicht beschränkt auf ästhetische Kategorien wie ‚Kritik‘, ‚Wahrheit‘, ‚Erkenntnis‘, ‚Einsicht‘, ‚Aufzeigen von Missständen‘ und Bewusstseinsbildung zur Vorbereitung der besseren Welt. Der von Peter Zima in seiner im Einleitungskapitel erwähnten Studie zum europäischen Künstlerroman von der Romantik bis zur Postmoderne nachgezeichnete Bedeutungsverlust der Literatur in diesem Zeitraum, der die in die Nischenexistenz ihres Subsystems gedrängten Schriftsteller von ihren kritisch-utopischen Aspirationen abgebracht habe, ist nun freilich seinerseits nicht geradezu eine erfreuliche Sache. Allerdings sind ja übrigens gerade die historisch-soziologischen Großthesen der professionellen Literaturforscher oft die anfechtbarsten. Was die Kunst im weiteren Sinne betrifft, so ist ja, wie Biennalen und sonstige Events dokumentieren, gegenwärtig ein beträchtlicher Teil dessen, was im Kunst-System und also als Kunst sich inszeniert, vom allzu direkt politisch engagiertem Aktivismus kaum zu unterscheiden. Und auch die Utopie-Reflexion vonseiten berufsmäßiger Künstler blüht – oft freilich in eine futuristische Richtung, die dem digitalophoben Sebald ein Graus gewesen wäre. Gleichzeitig wird der Jagdschein (bis vor kurzem fest assoziiert mit einem vorgestrigen und wenig appetitlichen Männertypus) Mode bei jungen urbanen Leuten und träumen wieder einmal sehr viele Menschen vom Ziegenhüten und vom Aussteigerleben in grob gezimmerten Hütten. Und auch die Systemfrage ist aktuell in aller Munde, vom fälligen Systemwechsel ist allenthalben die Rede, und das Pathos der Widerstandskämpfer-Rhetorik ist derzeit u. a. von CSU-Männern und Neofaschisten zu hören, ja von „Revolution“ wird gefaselt. Da kann man wirklich Lust bekommen, an einem der verbliebenen ruhigen Orte an einer tastenden Übersetzung des *Urn Burial* von Thomas Browne zu feilen. Aber wie dem auch sei – ich wollte eigentlich nur sagen, dass Literatur alles Mögliche sein, alle möglichen Qualitäten haben kann, als immer nur ‚kritische‘ (ohne dass man sie wegen fehlendem direktem Dienst an der guten Sache schon als affirmativ oder ‚konterrevolutionär‘ verwerfen müsste). Auch an den beiden Texten, mit denen wir uns für einmal nun lange genug beschäftigt haben, ließen

sich übrigens solche anderen Qualitäten aufzeigen. Aber wir wollen jetzt erstmal etwas anderes lesen, oder besser noch – aufstehen und spazieren gehen. ♦

Literaturverzeichnis

A. Siglen (Primärliteratur und Nachschlagwerke)

A.1 Heinar Kipphardt

Rowohlt-Taschenbuch-Werkausgabe (Hrsg. Uwe Naumann):

M *März* [1976] Roman und Materialien. Reinbek ¹⁵2011.

M-A *März*. Roman und Materialien: Anhang (ab S. 231).

MKL *März – ein Künstlerleben* [1980]. In: *Joel Brand und andere Stücke*. Reinbek 1988. 249–388.

B *Bruder Eichmann*. Schauspiel und Materialien. 1987.

SdW *Schreibt die Wahrheit*. Essays, Briefe, Entwürfe I. Reinbek 1989.

RBS *Ruckediguh – Blut ist im Schuh*. Essays, Briefe, Entwürfe II. Reinbek 1989.

TP *Traumprotokolle* [1981]. Reinbek 1986.

UP *Umgang mit Paradiesen*. Gesammelte Gedichte. Reinbek 1990.

MF *Leben des schizophrenen Dichters Alexander M.* Ein Film. Berlin 1976.

A.2 W. G. Sebald

Fischer-Taschenbuchausgaben (Frankfurt am Main):

SG *Schwindel. Gefühle*. [1990]. ⁷2009:

B *Beyle* (1. Teil)

AE *All'estero* (2. Teil)

DrK *Dr. K.s Badereise nach Riva* (3. Teil)

RP *Il ritorno in patria* (4. Teil)

A *Austerlitz*. [2001]. ³2006.

BU *Die Beschreibung des Unglücks* [1985]. ⁶2012.

CP *Campo Santo*. Hrsg. v. Sven Meyer. 2006.

DA *Die Ausgewanderten* [1992]. Frankfurt ¹²2008.

EIS „Auf ungeheuer dünnem Eis“. *Gespräche 1971 bis 2001*. Hrsg. v. Thorsten Hoffmann. 2011.

LL *Logis in einem Landhaus* [1998]. ⁵2009.

L&L *Lufkrieg und Literatur* [1999]. ⁵2005.

NN *Nach der Natur* [1988]. ⁴2008.

RS *Die Ringe des Saturn* [1995]. ⁸2004.

UH *Unheimliche Heimat* [1990]. Frankfurt ⁴2012.

MZ *Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins*. Stuttgart 1980.

TMM „Tiere, Menschen, Maschinen – Zu Kafkas Evolutionsgeschichten“. In: *Literatur und Kritik* 205/206 (1986), 194–201.

Lyrik-Sammlungen und Editionen aus dem Nachlass:

FYN *For Years Now* (mit Tess Jaray). London 2001.

U *Unerzählt* (mit Jan Peter Tripp). München 2003.

ÜLW *Über das Land und das Wasser* (Ausgewählte Gedichte). Hrsg. v. Sven Meyer. München 2008.

WS *Wandernde Schatten*. [Marbacher Katalog 62]. Hrsg. v. Ulrich von Bülow, Heike Gfrereis u. Ellen Strittmatter. Marbach am Neckar 2008. – Darin die Fragmente von Sebalds „Korsika-Projekt“, hrsg. v. Ulrich v. Bülow:

KF1 „Korsika-Projekt“ Fassung 1.

KF2 „Korsika-Projekt“ Fassung 2.

A.3 Leo Navratil/Ernst Herbeck

a+b Navratil: *a + b leuchten im Klee*. Psychopathologische Texte. München 1971.

HGT Herbeck: *Im Herbst da reiht der Feenwind. Gesammelte Texte*. Hrsg. v. Leo Navratil. Salzburg/Wien ³1999.

S&K Navratil: *Schizophrenie und Kunst*. München 1965.

S&S Navratil: *Schizophrenie und Sprache*. München 1966.

WB Jonke, Gert u. Leo Navratil (Hrsg.): *Weltbilder: 49 Beschreibungen*. München 1970.

A.4 Franz Kafka

Kritische Ausgabe (Fischer, Frankfurt/Main):

DzL *Drucke zu Lebzeiten*. Textband. Hrsg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch u. Gerhard Neumann. 1996.

KB *Briefe 1913 – März 1914*. Hrsg. v. Hans-Gerd Koch. 2001.

- KT *Tagebücher*. Textband. Hrsg. v. Hans-Gerd Koch, Michael Müller u. Malcolm Pasley. 1990.
- NSF-I *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*. Textband. Hrsg. v. Malcolm Pasley. 1993. Apparatband zit. mit dem Zusatz „-App“.

A.5 Sigmund Freud

- GW- *Gesammelte Werke, chronologisch geordnet* (17 Bände). Hrsg. v. Anna Freud et al. („Imago-Ausgabe“, London 1940–1952; Nachdruck bei S. Fischer, Frankfurt/Main). Zit. m. Bandnummern in röm. Zahlen hinterm Kürzel (GW-I, GW-IV etc.).
Darin insb.:
Die Traumdeutung / Über den Traum = Doppelband II/III
Der Dichter und das Phantasieren, in GW-VII
Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben [„Kleiner Hans“-Fall], in GW-VII
Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia paranoides) [Schreber-Fall], in GW-VIII
Totem und Tabu = Band IX
Aus der Geschichte einer infantilen Neurose [„Wolfsmann“-Fall], in GW-XII
Das Unheimliche, in GW-XII
Jenseits des Lustprinzips, in GW-XIII
- TD *Die Traumdeutung*. Studienausgabe. Hrsg. Alexander Mitscherlich. Frankfurt ⁹1994.

A.6 Handbücher & Nachschlagwerke

- KHB *Kafka Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. Manfred Engel u. Bernd Auerochs. Stuttgart 2010.
- L&M *Literatur und Medizin. Ein Lexikon*. Hrsg. Bettina Jagow u. Florian Steger. Göttingen 2005.
- L&W *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. Roland Borgards et al. Stuttgart 2013.
- SHB *W. G. Sebald Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. Claudia Öhlschläger u. Michael Niehaus. Stuttgart 2017.
- SM *Saturn's Moons. W. G. Sebald – A Handbook*. Hrsg. Jo Catling u. Richard Hibbitt. London 2011.

B. Weitere Primärtexte

B.1 Sebald

1. *Vertigo* [= engl. Übersetzung von *Schwindel. Gefühle.*, 1999]. Übers. v. Michael Hulse. London 2000.
2. „Die Kunst der Verwandlung: Achternbuschs theatralische Sendung“. In: Dorothy James u. Silvia Ranawake (Hrsg.): *Patterns of Change: German Drama and the European Tradition*. New York 1990. 297–306.
3. „Surveying the Scene – Some Introductory Remarks“. In: Sebald (Hrsg.): *A Radical Stage: Theatre in Germany in the 1970s and 1980s*. Oxford 1988.
4. „The Art of Transformation – Herberts Achternbusch’s Theatrical Mission“. In: *A Radical Stage*. 174–184.
5. *Die Kunst des Fliegens* [1987]. In: Zisselsberger (Hrsg.) 2010. 31–34.
6. „Die weiße Adlerfeder am Kopf – Versuch über Herbert Achternbusch“. In: Keith Bullivant u. Hans-Joachim Althof (Hrsg.): *Subjektivität – Innerlichkeit – Abkehr vom Politischen? Tendenzen der deutschsprachigen Literatur der 70er Jahre*. Bonn 1986. 175–189.
7. Rezension zu: Johann Bauer u. Isidor Pollak, *Kafka und Prag* (Stuttgart 1971). In: *Literatur und Kritik* 66/67 (1972). 421–422.

B.2 Kipphardt

8. „Wäre ich Eichmann geworden? SPIEGEL-Interview mit dem Dramatiker Heinar Kipphardt“. In: *Der Spiegel* 21/1967 (15.5.1967). S. 133.

B.3 Sonstige Primärliteratur

9. Benjamin, Walter (1977): *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*. Frankfurt/Main.
10. Benn, Gottfried (1983): *Gedichte*. Stuttgart/München.
11. Berger, John (2008): *Ways of Seeing* [1972]. London.
12. Borges, Jorge Luis (1992): *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* [1940]. In: *Fiktionen. Erzählungen 1939–1944* [span. Orig.: *Ficciones*, 1944]. Hrsg. v. Gisbert Haefs. Übers. v. Karl August Horst. (Gesammelte Werke in 20 Bänden, Band 5). Frankfurt/Main. 15–34.

13. Brecht, Bertolt (1988): *Gedichte 2. Sammlungen 1938–1956*. (Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Band 12). Hrsg. v. Werner Hecht, bearb. v. Jan Knopf. Frankfurt.
14. Camus, Albert (2005): *Der Fremde* [franz. Orig. *L'Étranger*, 1942]. 55. Aufl. Übers. v. Uli Aumüller. Reinbek.
15. Frisch, Max (1981): *Montauk*. Eine Erzählung [1975]. Frankfurt/Main.
16. Goldt, Max (2012): „Tätowiert, motorisiert, desinteressiert – der Kleinbürger zwischen Statistik und Traum.“ In: ders.: *Die Chefin verzichtet*. Berlin 2012. 54–63.
17. Goldt, Max (2011): „Kleistpreis-Rede“. In: ders.: *Ein Buch namens Zimbo* [2009]. Reinbek 2011. 185–199.
18. Goldt, Max (2007): „Der erneuerte Spießer“. In: ders.: *Wenn man einen weißen Anzug anhat* [2002]. 2. Aufl. Reinbek. 136–138.
19. Heine, Heinrich (1975): *Deutschland. Ein Wintermärchen* [1844]. Stuttgart.
20. Hölderlin, Friedrich (1798): „An die Parzen“. <http://www.hoelderlin.de/quellen-druck/d-16-11.html> [Digitalisat des Erstdrucks im *Taschenbuch für Frauenzimmer von Bildung auf das Jahr 1799*, S. 166. Internet-Archiv der historisch-kritischen Hölderlin-Edition.]
21. Jeunet, Jean-Pierre (2004): *Die fabelhafte Welt der Amélie* [franz. Orig. *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, 2001]. DVD (Universal).
22. Keller, Gottfried (2007): *Der Grüne Heinrich. Erste Fassung* [1854/55]. Text und Kommentar. Hrsg. v. Thomas Böning u. Gerhard Kaiser. Frankfurt/Main.
23. Keller, Gottfried (1989): *Die Leute von Seldwyla* [1856/1874]. Text und Kommentar. Hrsg. v. Thomas Böning. Frankfurt/Main.
24. Kluge, Alexander (1973): *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang*. 2. Aufl. Frankfurt/Main.
25. Kühn, Johannes (1990): *Meine Wanderkreise*. Hrsg. v. Irmgard und Benno Rech. Saarbrücken.
26. Sartre, Jean-Paul (2005): *Der Ekel* [franz. Orig. *La Nausée*, 1938]. Übers. v. Uli Aumüller. (Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Romane und Erzählungen, Band 1). 48. Aufl. Reinbek.
27. Schäfer, Eckart (Hrsg., Übers., Nachwort) (2011): Quintus Horatius Flaccus, *Ars Poetica / Die Dichtkunst*. Lateinisch/Deutsch. Stuttgart.
28. Tucholsky, Kurt [alias Peter Panter] (2003): „Der verengte Gesichtskreis“. In: ders.: *Panter, Tiger & Co.* [1960]. Hrsg. v. Mary Gerold-Tucholsky. 54. Aufl. Reinbek. 222–223.

29. Von der Mühl, Peter (Hrsg.) (1980): Homer, *Odyssee*. Übers. v. Johann Heinrich Voß [1793]. Zürich.
30. Weiss, Peter (1961): *Abschied von den Eltern*. Frankfurt/Main.
31. Zhuangzi [Dschuang Dsi] (1972a): „Schmetterlingstraum“. In: *Das wahre Buch vom südlichen Blütenland* [Buch II, Kap. 12]. Übers. v. Richard Wilhelm. Düsseldorf/Köln. 51.
32. Zhuangzi [Dschuang Dsi] (1972b): „Die Freude der Fische“. In: *Das wahre Buch vom südlichen Blütenland* [Buch XVII, Kap. 12]. Düsseldorf/Köln. 191.

C. Sekundärliteratur zu den behandelten Autoren und Primärtexten

1. [Anonym] „Kipphardt: Buksch im Bett“. In: *Der Spiegel* 21/1967 (15.5.1967). S. 132.
2. Albes, Claudia (2006): „Porträt ohne Modell. Bildbeschreibung und autobiographische Reflexion in W. G. Sebalds ‚Elementargedicht‘ *Nach der Natur*“. In: Niehaus/Öhlschlager (2006): 47–76.
3. Anderson, Mark (2011): „A Childhood in the Allgäu, 1944–52“. In SM 16–37.
4. Anderson, Mark (2006): „Wo die Schrecken der Kindheit verborgen sind: W. G. Sebalds Dilemma der zwei Väter. Biografische Skizzen zu einem Porträt des Dichters als junger Mann“. In: *Literaturen* 7:7/8. 32–39.
5. Atlas, James (1999): „W. G. Sebald: A Profile“. In: *Paris Review* Nr. 151. 278–295.
6. Atze, Marcel u. Franz Loquai (Hrsg.) (2005): *Sebald. Lektüren*. Eggingen.
7. Atze, Marcel (1997): „Koinzidenz und Intertextualität. Der Einsatz von Prätexten in W. G. Sebalds Erzählung ‚All’estero‘“. In: Loquai (1997): 151–175.
8. Bartsch, Scott (2017): „W. G. Sebald’s ‚Prose Project‘. A Glimpse into the Potting Shed“. In: Schütte (2017): 95–130.
9. Braun, Michael (1990): „Protokoll einer Seeelenlähmung. W.G. Sebalds ‚Schwindel. Gefühle‘“. In: *TAZ* (06.08.1990). S. 17.
10. Breuer, Ingo (2014): „Dieses verschissene Zeitalter [...] verlangt die Draperie des Dokuments“. Vorüberlegungen zum Mythos der Authentizität im Dokumentardrama“. In: Hanuschek/Schütz (2014): 83–96.
11. Brunner, Maria (2009): „Gesteigerte Formen der Wahrnehmung in *Schwindel. Gefühle*“. In: Gerhard Fischer (Hrsg.): *W. G. Sebald: Schreiben ex patria / Expatriate writing*. Amsterdam. 475–492.
12. Bülow, Ulrich von (2008): „Sebalds Korsika-Projekt“. In WS 211–224.

13. Ceuppens, Jan (2004): „Seeing Things: spectres and angels in W. G. Sebald's prose fiction“. In: Long/Whitehead (2004): 190–202.
14. Cosgrove, Mary (2007): „Sebald for our Time: The Politics of Melancholy and the Critique of Capitalism in his Work“. In: Fuchs/Long (2007): 91–110.
15. Denham, Scott u. Mark McCulloh (Hrsg.) (2006): *W. G. Sebald: History – Memory – Trauma*. Berlin.
16. Dieterle, Bernard (2010): „<Jäger Gracchus>-Fragmente“. In: KHB 273–276.
17. Ecker, Gisela (2006): „Heimat' oder die Grenzen der Bastelei“. In: Niehaus/Öhlschläger (2006): 77–88.
18. Engel, Manfred (2010a): „Kafka lesen – Verstehensprobleme und Forschungsparadigmen“. In: KHB 411–427.
19. Engel, Manfred (2010b): „Kafka und die moderne Welt“. In: KHB 498–516.
20. Drews, Jörg (1997): „Meisterhaft suggerierte Angstzustände. ‚Schwindel. Gefühle.‘ von W. G. Sebald: Zitate, Echos, Bedeutsamkeiten“ [1990]. In: Loquai (1997): 67–69.
21. Etzler, Melissa (2014): *Writing from the Periphery. W. G. Sebald and Outsider Art*. Diss. University of California, Berkeley.
22. Fischer, Tilman (1999): „Gesund ist, wer andere zermalmt“. *Heinar Kipphardts März im Kontext der Antipsychiatrie-Debatte*. Bielefeld.
23. Friedrich, Hans-Edwin (2014): „Authentizität – Dokument – Plagiat. Zu Kipphardts Umgang mit dem Tatsächlichen in seiner März-Lyrik“. In: Hanuschek/Schütz (2014): 211–227.
24. Fuchs, Anne u. J. J. Long (Hrsg.) (2007): *W. G. Sebald and the Writing of History*. Würzburg.
25. Fuchs, Anne (2007): „Between pathography and ethnography: Sebald as a diagnostic reader“. In: *Modern Austrian Literature* 40:4. 109–123.
26. Fuchs, Anne (2004): *Die Schmerzesspuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa*. Köln.
27. Garloff, Katja (2007): „Kafka's Crypt: W. G. Sebald and the Melancholy of Modern German Jewish Culture“. In: *The Germanic Review* 82:2. 123–140.
28. Gollwitzer, Klaus (2014): „Heinar Kipphardts März: Alexander März zwischen den Psychiatrien“. In: Hanuschek/Schütz (2014): 139–153.
29. Gotterbarm, Mario (2016): *Die Gewalt des Moralisten. Zum Verhältnis von Ethik und Ästhetik bei W. G. Sebald*. Paderborn.

30. Gotterbarm, Mario (2014): „Modellierte Opfer- und Erlöserfiguren. Zu W. G. Sebalds Huldigungen von Ernst Herbeck und Robert Walser“. In: Norbert Franz (Hrsg.): *Das literarische Lob. Formen und Funktionen, Typen und Traditionen panegyrischer Texte*. Berlin. 385–406.
31. Gotterbarm, Mario (2011): „Ich und der Luftkrieg. Sebalds erste Zürcher Vorlesung als Autofiktion“. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 55. 324–345.
32. Gray, Richard (2017): „Franz Kafka“. In: SHB 268 ff.
33. Hanuschek, Sven u. Laura Schütz (Hrsg.) (2014): *Stören auf lustvolle Weise. Heinar Kipphardt zum Neunzigsten*. Hannover.
34. Hanuschek, Sven (2014): „Heute fand ich bei Platon eine schöne Stelle. Zu Kipphardts Schriftsteller-Sozialisation in den frühen vierziger Jahren“. In: Hanuschek/Schütz (2014): 19–32.
35. Höfer, Adolf (1980): „Das Gesunde und das Kranke. Eine Untersuchung zentraler Themen der Gegenwartsliteratur am Beispiel von Heinar Kipphardts Roman ‚März‘“. In: *Literatur für Leser* 2/1980. 116–128.
36. Hoffmann, Thorsten (2017): „Sebald als Interviewter“. In SHB 109 ff.
37. Huggan, Graham (2012): *Extreme Pursuits. Travel/Writing in an Age of Globalization*. Ann Arbor.
38. Hutchinson, Ben (2009): *W. G. Sebald – Die dialektische Imagination*. Berlin.
39. Isenschmid, Andreas (1997): „Melencolia. W. G. Sebalds ‚Schwindel. Gefühle.‘“ [1990]. In: Loquai (1997): 70–74.
40. Jakobs, Harald (2014): *Irre Blicke – Intermedialität in W. G. Sebalds Schwindel. Gefühle*. Diss. Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule Aachen.
41. Jeutter, Ralf (2017): „Some Memories and Reflections. W. G. ‚Max‘ Sebald, Man and Writer“. In: Schütte (2017): 297–302.
42. Karasek, Hellmuth (1967): „Kipphardts Durchfall“. In: *Die Zeit* (19.5.1967).
43. Klebes, Martin (2010): „If You Come to a Spa: Displacing the Cure in *Schwindel. Gefühle*. and *Austerlitz*“. In: Zisselsberger (2010a): 123–141.
44. Klebes, Martin (2006): Sebald’s Pathographies“. In: Denham/McChulloch (2006): 65–75.
45. Klebes, Martin (2004): „Infinite Journey: From Kafka to Sebald“. In: Long/Whitehead (2004): 123–139.
46. Klein, Moritz (2017): „From commentary to narrative (and back): W. G. Sebald’s first literary works between scholarship and fiction“. In: Caleffi, Paola-Maria et al. (Hrsg.):

- Interferenze. Teorie, Contaminazioni, Interfacce, Contatti, Trasmissioni.* Verona. 229–250.
47. Klein, Moritz (2014): „Ein Rundflug über den Sebald-Archipel, anlässlich des 70. Geburtstags am 18. Mai 2014“. In: Manuskripte #204. 126–139.
 48. Krieger, Hans (1976): „Talfahrt durch das eigene Ich. Zwei Romane über Schizophrenie“. In: *Die Zeit* (30.7.1976). S. 33.
 49. Laufer, Almut (2010): „Unheimliche Heimat: Kafka, Freud und die Frage der Rückkehr in W. G. Sebalds *Schwindel. Gefühle*“. In: Naharaim 4:2. 219–273.
 50. Long, J. J. (2010): „W. G. Sebald: The Anti-Tourist“. In: Zisselsberger (2010a): 63–91.
 51. Long, J. J. (2007): *W.G. Sebald: Image, Archive, Modernity*. Edinburgh.
 52. Long, J. J. u. Anne Whitehead (Hrsg.) (2004): *W. G. Sebald: A Critical Companion*. Seattle.
 53. Loquai, Franz (Hrsg.) (1997): *W. G. Sebald* [=Porträt 7]. Eggingen.
 54. Lüdke, Martin (1978): „Der Wahnsinn in der Wirklichkeit. Heinar Kipphardt und das Problem der Selbsterhaltung. Gedichte und Erzählungen.“ In: *Die Zeit* (14.4.1978).
 55. Maguire, Nora (2014): *Childness and the writing of the German past: tropes of childhood in contemporary German literature*. Oxford.
 56. Medin, Daniel (2010): *Three Sons: Franz Kafka and the fiction of J. M. Coetzee, Philip Roth, and W. G. Sebald*. Evanston.
 57. Medin, Daniel (2008): „Simply Made Up? Franz Kafka in W. G. Sebald's *Dr. K.s Badereise nach Riva*“. In: Mark Rectanus (Hrsg.): *Über Gegenwartsliteratur. Interpretationen und Interventionen / About Contemporary Literature. Interpretations and Interventions*. Bielefeld. 245–259.
 58. Meyer, Martin (1997): „Memoria. Zu W. G. Sebalds Buch ‚Schwindel. Gefühle.‘“ [1990]. In: Loquai (1997): 64–67.
 59. Naumann, Uwe (2011): „Nachwort des Herausgebers“. M-A 290–305.
 60. Niehaus, Michael (2017): „4. ‚Schwindel. Gefühle‘“. In SHB 19 ff.
 61. Niehaus, Michael (2008): „Bausteine 2: Figurieren – Geschichten und Geschichte“. In WS 101–113.
 62. Niehaus, Michael u. Claudia Öhlschläger (Hrsg.) (2006): *W. G. Sebald: Politische Archäologie und melancholische Bastelei*. Berlin.
 63. Oberschelp, Peter (2012): *Zirkusmenschen*. <http://peteroberschelp.blogspot.com/2012/05/zirkusmenschen.html> (10. Mai).

64. Oberschelp, Peter (2009a): *Was fehlt*. <http://peteroberschelp.blogspot.com/2009/09/was-fehlt.html> (30. Sept.).
65. Oberschelp, Peter (2009b): *Oneiroi*. <http://peteroberschelp.blogspot.com/2009/03/oneiroi.html> (18. Februar).
66. Oberschelp, Peter (2008): *Selysses und die Empfangsdamen – Besprechung*. http://peteroberschelp.blogspot.com/2008/07/selysses-und-die-empfangsdamen_27.html (27. Juli).
67. Öhlschläger, Claudia (2007): „Kristallisation als kulturelle Transformation: Stendhal, W.G. Sebald und das Problem der Wirklichkeitstreue“. In: Sigurd Martin und Ingo Wintermeyer (Hrsg.): *Verschiebepbahnhöfe der Erinnerung: Zum Werk W. G. Sebalds*. Würzburg. 105–118.
68. Öhlschläger, Claudia (2006): „Der Saturnring oder Etwas vom Eisenbau: W. G. Sebalds poetische Zivilisationskritik“. In: Niehaus/Öhlschläger (2006): 189–204.
69. Öhlschläger, Claudia (2005): „Cristallisation, c’est l’opération de l’esprit: Stendhals Theorie der Liebe und ihre Bedeutung für W. G. Sebalds Poetik der Einbildung“. In: Paderborner Universitätsreden 98. Paderborn.
70. Osborne, Dora (2011): „Mit viel zu weit offenen Augen: Hypnagogic Visions of a Post-catastrophic Archive in W. G. Sebald’s *Austerlitz*“. In: Paulin/Pfotenhauer (2011): 319–330.
71. Osborne, Dora (2010): „Topographical Anxiety and Dysfunctional Systems: *Die Ausgewanderten* and Freud’s *Little Hans*“. In: Zisselsberger (2010a): 299–321.
72. Osborne, Dora (2007): „Blind Spots: Viewing Trauma in W. G. Sebald’s *Austerlitz*“. In: Seminar 43:4. 517–533.
73. Pages, Neil (2007): „Crossing Borders: Sebald, Handke, and the Pathological Vision“. In: Modern Austrian Literature 40:4. 61–92.
74. Paulin, Roger (2011): „Traum, Eros und Tod in Gerhart Hauptmanns *Winckelmann-Fragmenten*“. In: Paulin/Pfotenhauer (2011): 311–318.
75. Paulin, Roger u. Helmut Pfotenhauer (Hrsg.) (2011): *Die Halbschlafbilder in der Literatur, den Künsten und den Wissenschaften*. Würzburg.
76. Prager, Brad (2006): „Sebald’s Kafka“. In: Denham/McCulloh (2006): 105–125.
77. Preuschoff, Nikolai (2015): *Mit Walter Benjamin: Melancholie, Geschichte und Erzählen bei W. G. Sebald*. Heidelberg.
78. Reisner, Philipp (2014): *Das Bewusstsein vom Wahnsinn. Psychopathologische Phänomene in der deutschsprachigen Literatur der 1970er und 80er Jahre*. Würzburg.

79. Rovagnati, Gabriella (2005a): „Canetti, Sebald und die Quellen des Feuers. Zum apokalyptischen Schluß von W. G. Sebalds Erzählung ‚Il ritorno in patria‘“. In: Atze/Loquai (2005): 116–121.
80. Rovagnati, Gabriella (2005b): „Das unrettbare Venedig des W. G. Sebald“. In: Atze/Loquai (2005): 143–156.
81. Schmidt-Hannisa, Hans-Walter: „Aberration of a Species: On the Relationship between Man and Beast in W. G. Sebald’s Work“. In: Fuchs/Long (2007): 31–43.
82. Schmucker Peter (2011): *Grenzübertretungen. Aspekte der Intertextualität im Werk von W. G. Sebald*. Diss. Ruhr Universität Bochum. <http://www-brs.ub.ruhr-uni-bochum.de/netahtml/HSS/Diss/SchmuckerPeter/diss.pdf>
83. Schütte, Uwe (Hrsg.) (2017): *Über W. G. Sebald. Beiträge zu einem anderen Bild des Autors*. Berlin.
84. Schütte, Uwe (2014a): *Figurationen. Zum lyrischen Werk von W. G. Sebald*. Eggingen.
85. Schütte, Uwe (2014b): *Interventionen. Literaturkritik als Widerspruch bei W. G. Sebald*. München.
86. Schütte, Uwe (2011): *W. G. Sebald. Einführung in Leben und Werk*. Göttingen.
87. Seitz, Stephan (2011): *Geschichte als bricolage – W. G. Sebald und die Poetik des Bastelns*. Göttingen.
88. Sheppard, Richard (2011a): „Primary Bibliography: An Analytical Bibliography of the Works of W.G. Sebald“. In SM 446–496.
89. Sheppard, Richard (2011b): „W. G. Sebald: A Chronology“. In SM 619–658.
90. Sill, Oliver (2011): „W. G. Sebald: ‚Schwindel. Gefühle‘ (1990)“. In: ders.: *Das unentdeckte Land. Todesbilder in der Literatur der Gegenwart*. Bielefeld. 117–139.
91. Sill, Oliver (1997): „‚Aus dem Jäger ist ein Schmetterling geworden‘. Textbeziehungen zwischen Werken von W.G. Sebald, Franz Kafka und Vladimir Nabokov“. In: *Poetica* 29:3/4 (1997) 596–623.
92. Stach, Reiner (2014): *Kafka. Die Jahre der Erkenntnis* [2008]. 2. Aufl. Frankfurt/Main.
93. Stach, Reiner (2004): *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen* [2002]. Frankfurt/Main.
94. Steinlechner, Gisela (1989): *Über die Ver-rückung der Sprache. Analytische Studien zu den Texten Alexanders* [= Ernst Herbecks]. Wien.
95. Stock, Adolf (1987): *Heinar Kipphardt mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek.

96. Weingartner, Sabine (2014): „Der Dichter, der Schizo, der Revolutionär. Kipphardts Selbstverständnis vor dem Hintergrund der europäischen künstlerischen Avantgarde der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts“. In: Hanuschek/Schütz (2014): 193–208.
97. Wohlleben, Doren (2006): „Effet de flou: Unschärfe als Mittel der Bewahrheitung in W.G. Sebalds *Schwindel. Gefühle*“. In: Niehaus/Öhlschläger (2006): 127–143.
98. Wolfinger, Kay (2017): „(Un)Heimliches Allgäu. W.G. Sebald und seine ‚Heimat‘“. In: Schütte (2017): 153–172.
99. Wübben, Yvonne (2017): „Dream Notes: Psychoanalytic Notation Techniques in the Work of Heinar Kipphardt (1922–1982)“. In: Bernard Dieterle u. Manfred Engel (Hrsg.): *Writing the Dream / Écrire le rêve*. Würzburg. 305–312.
100. Wübben, Yvonne (2014): „Verschlüsselte Gegenposition: Literarische Schizophasie als Formsprache des Protests in Heinar Kipphardts Roman *März*“. In: Hanuschek/Schütz (2014): 155–191.
101. Zilcosky, John (2006): „Lost and Found: Disorientation, Nostalgia, and Holocaust Melodrama in Sebald's *Austerlitz*“. In: MLN 121:3. 679–698.
102. Zilcosky, John (2004): „Sebald's Uncanny Travels: The Impossibility of Getting Lost“. In: Long/Whitehead (2004): 102–120.
103. Zisselsberger, Markus (Hrsg.) (2010a): *The Undiscover'd Country. W. G. Sebald and the Poetics of Travel*. Rochester, NY.
104. Zisselsberger, Markus (2010b): „Introduction: *Fluchtträume/Traumfluchten*. Journeys to the Undiscover'd Country“. In: ders. (2010a): 1–29.

D. Sonstige wissenschaftliche Literatur / Theorie

1. Adorno, Theodor W. (2012): „Nachwort“ [1950]. In: Walter Benjamin: *Berliner Kindheit um 1900* [1938]. 3. Aufl. Frankfurt am Main. 111–113.
2. Anz, Thomas (2006): „Schizophrenie als epochale Symptomatik – Pathologie und Poetologie um 1910“, in: Degler/Kohlroß (2006): 113–130.
3. Argelander, Hermann (1972): *Der Flieger. Eine charakteranalytische Fallstudie*. Frankfurt/Main.
4. Argelander, Hermann (1971): „Ein Versuch zur Neuformulierung des primären Narzißmus“. In: *Psyche* 25:5. 358–373.

5. Barthes, Roland (2012): *Mythen des Alltags* [Orig. *Mythologies*, 1957]. Übers. v. Horst Brühmann. Berlin.
6. Bateson, Gregory et al. (1984): *Schizophrenie und Familie. Beiträge zu einer neuen Theorie* [1969]. 7. Aufl. Frankfurt/Main.
7. Bilz, Rudolf (1981): *Psychotische Umwelt. Versuch einer biologisch orientierten Psychopathologie* [1962]. 2. Aufl. Stuttgart.
8. Bilz, Rudolf (1974): *Studien über Angst und Schmerz* [1971] (= *Paläoanthropologie* Band 2). Frankfurt/Main.
9. Bilz, Rudolf (1973): *Wie frei ist der Mensch?* [1971]. (= *Paläoanthropologie* Band 1). Frankfurt/Main.
10. Bölts, Stephanie (2016): *Krankheiten und Textgattungen. Gattungsspezifisches Wissen in Literatur und Medizin um 1800*. Berlin.
11. Borgards, Roland, Harald Neumeyer, Nicolas Pethes u. Yvonne Wübben (Hrsg.) (2013): *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart. [Sigle L&W]
12. Bunke, Simon (2005): „Heimweh“, in L&M 333 ff.
13. Cooper, David (1971): *Psychiatrie und Antipsychiatrie* [Orig. *Psychiatry and Anti-Psychiatry*, 1967]. Frankfurt/Main.
14. Debon, Günther (2005): „Einleitung“. In: Lao-tse: *Tao-Tê-King*. Übersetzt v. G. Debon [1979]. Stuttgart. 3–21.
15. Degler, Frank u. Christian Kohlroß (Hrsg.) (2006): *Epochen/Krankheiten. Konstellationen von Literatur und Pathologie*. St. Ingbert.
16. Eibl, Karl (2004): *Animal Poeta: Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie*. Paderborn.
17. Engel, Manfred (2004): „Jeder Träumer ein Shakespeare? Zum poetogenen Potential des Traums“. In: Zymer/Engel (2004): 102–117.
18. Engel, Manfred (2001): „Kulturwissenschaft/en – Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft – kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft“, in: *KulturPoetik* 1. 8–36.
19. Fischer, Tilman (2005): „Pathographie“ in L&M 602–607.
20. Frey, Christiane (2013): „Fallgeschichte“ in L&W 282–287
21. Jagow, Bettina von und Florian Steger (Hrsg.) (2005): *Literatur und Medizin. Ein Lexikon*. Göttingen. [Sigle L&M]
22. Košenina, Alexander (2009): „Fallgeschichten. Von der Dokumentation zur Fiktion. Vorwort“. In: ders. (Hrsg.): Themenheft *Fallgeschichten – Von der Dokumentation zur Fiktion*. Zeitschrift für Germanistik NF 19:2. 282–287

23. Krause, Marcus (2014): „Poetologie der literarischen Fallgeschichte“, in: Düwell, Susanne u. Nicolas Pethes (Hrsg.): *Fall – Fallgeschichte – Fallstudie. Theorie und Geschichte einer Wissensform*. Frankfurt am Main/New York. 242–273.
24. Kubie, Lawrence (1982): „Wechselwirkungen zwischen schöpferischen und neurotogenen Vorgängen“. In: Alexander Mitscherlich (Hrsg.): *Psycho-Pathographien des Alltags. Schriftsteller und Psychoanalyse* [1972]. Frankfurt am Main. 13–52.
25. Lévi-Strauss, Claude (2013): *Das wilde Denken* [Orig. *La pensée sauvage*, 1962]. Übers. v. Hans Naumann. 16. Aufl. Frankfurt/Main.
26. Lévi-Strauss, Claude (1969): „Die Struktur der Mythen“ [Orig. „The structural study of myth“, 1955]. In: *Strukturelle Anthropologie*. Frankfurt/Main. 226–254.
27. Link, Jürgen (2006): *Versuch über den Normalismus: Wie Normalität produziert wird*. 3., ergänzte, überarbeitete und neu gestaltete Auflage. Göttingen.
28. Link, Jürgen (2004): „Wie universal ist die (sinn-bildliche) Symbolstruktur?“. In: Zymner/Engel (2004): 201–219.
29. Navratil, Leo (1971): „Vorbemerkungen“. In: a+b 8–16.
30. Nünning, Ansgar u. Vera (2000): „Multiperspektivität aus narratologischer Sicht“. In: dies. (Hrsg.): *Multiperspektivisches Erzählen*. Trier. 39–77.
31. Pethes, Nicolas (2016): *Literarische Fallgeschichten. Zur Poetik einer epistemischen Schreibweise*. Konstanz.
32. Reichhardt, Ulfried (2006): „*American Nervousness: Neurasthenie* und die Neuformation von Genderrollen in den U.S.A. um 1900“. In: Degler/Kohlroß (2006): 145–158.
33. Reinhardt, Thomas (2013): *Claude Lévi-Strauss zur Einführung* [2008]. 2. Aufl. Hamburg.
34. Rudtke, Tanja (2014): *Kulinarische Lektüren. Vom Essen und Trinken in der Literatur*. Bielefeld.
35. Schäffner, Wolfgang (2006): „Interpretationsdelirien und Aufschreibesysteme“. In: Degler/Kohlroß (2004): 131–144.
36. Voss, Julia (2009): *Darwins Jim Knopf*. Frankfurt/Main.
37. Wiele, Jan (2010): *Poetologische Fiktion. Die selbstreflexive Künstlererzählung im 20. Jahrhundert*. Heidelberg.
38. Wild, Reiner (2008): „Aufklärung“. In: ders. (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. 3. Aufl. Stuttgart u. Weimar.
39. Willer, Stefan (2005a): „Fallgeschichte“, in L&M 231–235.
40. Willer, Stefan (2005b): „Gelehrtenkrankheiten“, in L&M 268 ff.

41. Wilpert, Gero von (1979): *Sachwörterbuch der Literatur*. 6. Aufl. Stuttgart.
42. Zelle, Carsten (2013): „Medizin“ in L&W 85–95.
43. Zima, Peter (2008): *Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie*. Tübingen.
44. Zymner, Rüdiger u. Manfred Engel (Hrsg.) (2004): *Anthropologie der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder*. Paderborn.

E. Zeitungsartikel / Materialien

1. [Anonym] „Flatternde Herzen“. In: *Der Spiegel* 33/1989 (14.8.1989).
2. Brunner, Erwin (1986): „Die Gnadenlosen“. In: *Die Zeit* (5.12.1986).
3. Habekuss, Fritz (2017): „Kann denn Grillen Sünde sein?“. In: *Die Zeit* (6.6.2017).
4. Haberman, Clyde (1989): „Florence’s Art Makes Some Go to Pieces“. In: *The New York Times* (15.5.1989).
5. Inturrisi, Louis (1988): „Going to Pieces over Masterpieces“. In: *The New York Times* (6.11.1988).
6. Klein, Stefan u. Margaret Boden [Interview] (2018): „Maschinen ist alles egal.“ In: *Zeit-Magazin* (30.8.2018).
7. Schnabel, Ulrich und Andreas Weber [Interview] (2015): „Auf der Kippe“. In: *Die Zeit* (1.4.2015).
8. Thiele-Dohrmann, Klaus (1990): „Michelangelo macht krank. Zuviel Kunst, dann fällt man um“. In: *Die Zeit* (6.4.1990).
9. Wenzel, Stephan (2010): *Dar biese Troom – Das Schlachtfest (Schlesisches Gedicht)*. <https://www.youtube.com/watch?v=M7ifkUujPbk> (20.07.2010).